23e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM D'HISTOIRE PESSAC

du lundi 19 au lundi 26 novembre 2012

Les années 70 Le Grand Tournant

100 FILMS / 25 AVANT-PREMIÈRES / 40 DÉBATS

<–>

CLASSE PASSEPORT

Les années de poudre : lutte armée ou pas?

<–>

LES ANNEES MAO - 2005

BUONGIORNO, NOTTE - 2004

LES ANNEES MAO
Un film de Bernard Debord

BUONGIORNO, NOTTE
Un film de Marco Bellocchio

Dossier pédagogique conçu par Frédéric Fièvre

VILLE DE Pessac

scéren CRDP Aquitaine CDDP Gironde

académie Bordeaux

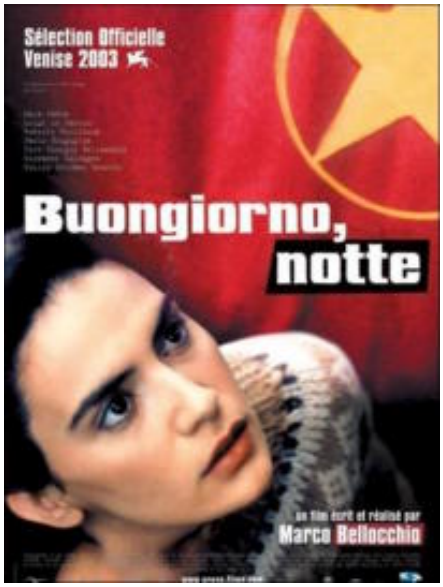
ACPA association des cinémas de proximité en aquitaine

ACPG – Association des cinémas de proximité de la Gironde

Classe passeport « les années de poudre : lutte armée ou pas ? »

Une fiction : *Buongiorno, Notte* de Marco Bellochio

(2003/ 2004, 115 mn Italie)



Un documentaire : *Les années Mao* de Bernard Debord

(2005, 55 mn France)

Dossier réalisé par Frédéric Fièvre,

Intervenant au festival de Pessac depuis 1994

Plan du dossier :

Avant- propos : pages 3 à 5

Des démarches globales pour appréhender deux films si …différents ?

I : Les films

A : Génériques et synopsis : pages 6 et 8

B : Les réalisateurs et la genèse de leurs films : pages 9 à 14

C : Focus sur les acteurs de Marco Bellochio et sur les témoins de Bernard Debord : pages 15 à 17

II : Approches des films

A : Découpages séquentiels : Pages 18 à 33

B : Analyse d'une séquence : Pages 34 à 42

C : Essai d'analyse filmique : deux formes différentes pour une logique personnelle Pages 42 à 52

III : Autour du film

A : Quatre critiques analyses : *Télérama, Positif*, *les Cahiers du Cinéma*,

Article de Marie Fabre Pages 53 à 75

B : Documents historiques : Pages 76 à 79

C : Bibliographie : Page 80

Avant- propos

Lorsqu'il s'est agi de réfléchir sur les films et les dispositifs scolaires liés au thème de 2012 chacun des intervenant(e)s -vu l'âge moyen relativement élevé de beaucoup !- a « raconté » *ses* années 70. D'aucun(e) ont évoqué le Viet Nam, les combats féministes, la musique pop… d'autres la fin des trente glorieuses, la crise et luttes sociales, le Portugal, l'Espagne, le Larzac et « Nucléaire non merci »…

Pour moi (on excusera cette incursion du « Je », mais on le verra, c'est en totale adéquation avec une des grandes thématiques des films choisis) les années 70 furent celles de l'apprentissage de la politique -rentré en 6e en 1972, j'ai obtenu mon bachot en 1979- et la fascination envers l'action directe de la RAF en Allemagne et des BR en Italie. Trop jeune pour avoir vraiment connu l'action de l'extrême gauche maoïste française, mes dernières années de lycée furent marquées par la mort d'Hans Martin Schleyer en 1977 et celle d'Aldo Moro en 1978. Parmi tant de souvenirs liés à cette période, un entre mille : un concert de Bernard Lavilliers, retransmis en direct à la radio, interrompu par la lecture d'un communiqué d'autonomes réclamant vengeance lors la mort des détenus de la RAF après l'échec de la prise d'otage de Mogadiscio.

Fascination n'est pas adhésion, bien sûr, mais l'image véhiculée à l'époque différait très largement de celle d'aujourd'hui : la critique des méthodes et du projet des groupes de lutte armée européens était radicale, leur condamnation politique et morale au moins aussi forte… mais *quelque part* « ils faisaient partie de l'album de famille » de la gauche anti capitaliste. Aujourd'hui pour un (e) lycéen (e) –si tant est qu'ils connaissent ces mouvements- le terrorisme d'extrême gauche est souvent assimilé au terrorisme d'aujourd'hui, c'est à dire aveugle et sans autre projet que la destruction des valeurs humanistes, soit une sorte de régression. A l'opposé les mouvements des années 70 se réclamaient du progrès, même si leurs références était *passées* et ce dans le sens propre du terme, c'est un des objets du film de Bellochio, on y reviendra.

A partir de là, il fallait donc choisir des films ne se contentant pas seulement de raconter/expliquer ce qui est souvent présenté, et surtout en Italie, comme une monstruosité déviante. De plus et paradoxalement, cette période est à la fois engloutie dans l'effondrement de l'idée communiste et pourtant toujours plaie vive. Il suffit pour cela de songer à l'affaire Battisti…symboliquement franco- italienne, comme ce dossier…

La question du point de vue devient donc ici cruciale : il fallait trouver des films à la première personne, qui tiennent un discours sans hagiographie ni anathème. Sur ce point, *Buongiorno, Notte* et *les années Mao* répondent parfaitement à ce cahier des charges, même si les procédés et les images sont différents. La quasi-coïncidence des dates de sortie en France (début 2004 pour BN et 2005 – FIPA 2006 pour *les années Mao*) ne peut pas être totalement liée au hasard : les années 2000 ont vu une relative floraison de films sur les années terroristes aussi différents que *Piazza delle cinque lune* de Renzo Martinelli en 2003, *Der Baader Meinhof Komplex* d'Ulli Edel en 2008, ou *Carlos* d'Olivier Assayas en 2010 pour ne citer que ceux -là.

Phénomène générationnel ? 9 ans séparent ici Bernard Debord de Marco Bellochio, mais ils font justement partie tous deux de cette *génération* comme diraient Hervé Hamon et Patrick Rotman qui a cru vouloir et pouvoir radicalement changer le monde via des modèles et des utopies. On peut donc concevoir ces films comme des bilans, mais la nostalgie voire la mélancolie - n'en déplaise à Jean Michel Frodon des *Cahiers du cinéma* - n'est pas forcément le moteur essentiel de leur création. Il ne s'agit pas non plus d'un règlement de compte, du type « brûlons ce que nous avons adoré » si courant dans certains cénacles intellectuels métropolitains, tant en France qu'en Italie ou en Allemagne.

Ces deux films évitent ce piège et réactualisent, dans des logiques différentes, on le verra, le rapport à l'Histoire en la désacralisant ; grâce donc à un recul et un point de vue clairement assumé.

Une deuxième logique fondamentale a également guidé ce choix : la volonté de mettre en perspective deux pays européens, deux luttes dans un contexte général commun (le poids de la jeunesse issue du baby-boom, la guerre du Viet Nam, l'imprégnation idéologique, la certitude révolutionnaire…) mais aussi avec leur spécificités (entre autres exemples la force de la religion catholique dans le film de Bellochio : un Français, de gauche ou non, sera toujours surpris de voir un militant communiste italien se signer et invoquer le Christ…).

En sous texte –pour ne pas dire en sous image!- il y a aussi la question de la différence entre la voie française (pas de passage massif à la lutte armée, même si la mouvance post maoïste fut souvent *borderline* sans oublier les NAPAP ou Action directe) et la voie italienne (une nébuleuse de groupe armés dont les BR furent qu'un avatar et bénéficiant d'un soutien réel d'un mouvement socio politique plus large). En plus simple et en plus rapide, le traumatisme issu des « années de plomb » en Italie est encore bien vivace. Le bilan en vie humaines est sans commune mesure -le cas Moro n'étant qu'un paroxysme- alors que la France, même sous relative tension, ne connut jamais le danger de dérives à la fois des groupes armés et de l'état.

Bref, d'abord sortir d'une étude trop « franco française » bien sûr mais aussi en profiter pour rappeler ce qu'était l'Europe en 1975/ 78, bien loin de celle d'aujourd'hui (coupée en deux par la Guerre Froide, une CEE encore à 9, l'Europe du sud tout juste sortant des dictatures…) mais pas si éloignée que cela de celle de 2012 en terme de préoccupations sociales et politiques, car les questions posées par l'extrême gauche des années 70 sont encore d'une furieuse actualité…

Enfin, et c'est la troisième logique fondamentale, il y a ici la volonté de confronter, de comparer deux façons de faire du cinéma : Les habitués du FIFH savent que le travail des dossiers pédagogiques est sous tendu par une idée simple : L'Histoire peut et doit se représenter de multiples manières -il n'y a pas « de genre historique » parfait- et qu'il faut sortir de l'idée que dans un film « ça c'est vrai, ça c'est faux ou impossible » et que par conséquence seul le documentaire très rigoureux, avec intervention de doctes universitaires serait le seul type de films à peu près regardable et présentable à un public scolaire.

Répétons-le une fois de plus, la « pureté » des images et du discours sur et à partir de celles-ci est un non-sens. La différence entre documentaire et fiction existe bel et bien, mais la frontière entre ces deux types de films est plus que ténue, et surtout la plupart des films fonctionnent sur le principe du métissage : combien de films de fiction intégrant des images d'archives plus ou moins retouchées ou « reconstituant » de manière plus que convaincante le passé… et à l'opposé combien de documentaires utilisant des images de fiction non cités (un grand classique étant les images d' « Octobre » d'Eisenstein dans les documentaires sur 1917) et utilisant des procédés de fiction dans le montage, le son, la voix off et le commentaire… Il serait donc stérile, voire faux, d'opposer une forme à l'autre. Il s'agit donc bien de comparer, de montrer les passerelles, les « dialogues » entre les œuvres.

Sur ce point, le choix des films s'est fait de manière quasi instinctive : Quand il s'est agi de construire cette classe passeport à partir des axes déjà expliqués plus haut, le choix de *Buongiorno, Notte* s'est imposé d'emblée. J'avais vu le film lors de sa sortie en 2004, et le souvenir d'un film *sous tension* ainsi que sa fin a- historique restait très vivace.

Pour le documentaire la démarche fut différente : C'est à partir du souvenir de deux excellents documentaires de Bernard Debord en compétition à Pessac (*Le soleil et la mort, Tchernobyl et après*… en 2006 et *Tibet le mensonge chinois* en 2009) et de la rencontre avec leur auteur que j'ai visionné *« les années Mao »* alors inédit pour moi. Il est apparu alors que les aspects parallèles et complémentaires étaient évidents, même si les deux films semblent aux antipodes en termes de forme.

On le verra, ce sont d'abord et avant tout deux films à la première personne : Directement chez Bernard Debord qui assume lui-même symboliquement la voix off du commentaire, indirectement et de manière plus maïeutique dans *Buongiorno, Notte* ; mais tout est dit dès le premier plan, on y reviendra. De manière plus directe le film de Bernard Debord utilise les images des fictions de JL Godard *la chinoise* et de Denys Arcand *les invasions barbares*… alors que la fiction de Marco Bellochio est littéralement « truffée » d'images d'archives de la TV italienne, images elles-mêmes retravaillées tant pour le son, le montage que pour la lumière et les couleurs….

Mais ces films à la première personne ne sont pas pour autant des autobiographies, ni des auto- justifications a postériori. On revient ici sur la notion de point de vue déjà évoquée : chacun des deux auteurs l'expose, avec des conclusions opposées, car leur contexte national fut différent : en gros, Bernard Debord présente l'extrême gauche maoïste défunte comme *féconde* à moyen et long terme pour la société française, alors que Marco Bellochio nous offre une vision plus cérémonielle *de deuil*, avec un leitmotiv : ce qui a été …aurait pu être différent. Au-delà donc d'une représentation des années 70 et de la période *des années de poudre* pour citer Hamon et Rotman il s'agit donc ici d'une réflexion plus large sur la représentation d'un phénomène historique vécu directement par les auteurs mais avec un recul de trente ans par rapport aux évènements et s'adressant à un public auquel il manque les « clefs » pour appréhender tous les enjeux de ces images, fictionnelles et (ou) documentaires.

I : Les films

A : Génériques et synopsis

Buongiorno, Notte

Réalisation : Marco Bellochio

Scénario : Mario Bellochio , Daniela Ceselli ; d'après le livre d'Anna Laura Braghetti et Paula Tavella *il prigionero (Feltrinelli, Milano, 1998 Trad. française : Denoël mai 1999)*

Montage : Francesca Cavalli

Photo : Pasquale Mari

Décors : Marco Dentici ; costumes : Sergio Ballo

Son : Gaetano Cariti

Production : Filmalbatros pour la RAI cinéma

Directrice de production : Sandra Bonacchi

Musique originale : Riccardo Giagni

Apports musicaux : Guiseppe Verdi : *Aïda* ; Alexander Knaifel : *Svete Tikhiy* ; *Les cosaques du don* (trad. révolutionnaire) ; Pink Floyd : *Wish you were here ,The dark side of the moon;* Franz Schubert*: moment musical en fa mineur, opus 94*

Durée : 106 minutes

Sortie Italie : 5 septembre 2003

Sortie France : 4 février 2004

Distribution : Océan films

DVD Océan films/ TF1 Vidéo 2004

Distinctions : 2 prix à la Mostra de Venise (2003), meilleur film européen pour la FIPRESCI (2004), 2 prix d'interprétation pour Roberto Herlitzka.

A noter la présence sur le DVD de deux suppléments très intéressants : un entretien entre Marco Bellochio et Michel Ciment (« Projection privée » pour France Culture) et un documentaire (« Même rage, même printemps ») à la fois sur le tournage, les images de l'époque décrite, et des extraits des films de Marco Bellochio.

Distribution

Chiara, la jeune brigadiste : Maya Sansa

Mariano, le chef du commando des BR : Luigi Lo Cascio

Ernesto, le « mari » BR de Chiara : Pier Giorgio Bellochio (le fils !)

Primo, le Brigadiste amateur de canaris : Giovanni Calcagno

Aldo Moro : Roberto Herlitzka

Enzo, le collègue de Chiara : Paolo Brigulia

Synopsis

Chronique d'une séquestration : de la découverte de la future cache à la mort d'Aldo Moro.

C'est la description minutieuse du quotidien de la séquestration -mais aussi des irruptions de l'absurde, et du rêve- vue à travers le regard de Chiara, seul protagoniste à assurer la liaison entre la cache et l'extérieur via son travail de bibliothécaire. Elle doute de plus en plus du bien-fondé de cette action politique, aidée en cela par sa famille et surtout par Enzo, un de ses collègues et prétendants.

A cheval entre la réalité et le rêve, le film s'achève par un double dénouement, où les images d'archives de la RAI heurtent violemment celles de Bellochio.

Les années Mao

Réalisation : Bernard Debord

Image : Laurent Didier, Dominique Alisé, Stéphane Carbon

Son : Julien Cloquet

Montage : Sylvie Bourget

Etalonnage : Philippe Chesneau

Lumière : Richard Diesel

Banc titre : Annie Pommier, Yves Rosas

Archives : INA , Association Belgique Chine, Gaumont Pathé archives, Prospective image.

Extraits de longs métrages :

Documentaires : *Oser lutter, oser vaincre* Jean Pierre Thorn 1968

La reprise aux usines Wonder JP Thorn 1968

Fictions : *La chinoise* Jean Luc Godard 1967

Les invasions barbares Denys Arcand 2003

Chansons :

Et moi et moi Jacques Lanzmann, Jacques Dutronc

Mao et moi Nino Ferrer

Only the good love goes Ferré Grignard

Mao Mao Gérard Guégand Gérard Huge (BO la Chinoise)

L'affreux jojo Jean loup Dabadie Michel Polnareff

69 année érotique Serge Gainsbourg Jane Birkin

Répression Colette Magny

Une belle histoire Pierre Delanoë Michel Fugain

Les nouveaux partisans (« hymne » de la GP) Dominique Grange

Production : INA entreprise (Christiane Graziani) / Forum des images/ France 5

Durée : 55 mn

Présentation au FIPA 2006

Première diffusion TV : France 5 Février 2006, dernière rediffusion : Juillet 2008

DVD collection « Debord aborde » (!) don de l'auteur ….qu'il en soit ici remercié !

Synopsis

Plus qu'une histoire, un parcours de la fin des années 60 à la fin des années 70. Plus qu'un bilan ou un inventaire, une sorte de généalogie du pendant et de l'après. C'est l'histoire d'une génération, celle des Maos français, vue à travers la confrontation de trois prismes : les images d'archives multiformes, les témoignages des acteurs /témoins de l'époque mais filmés en 2005 et le point de vue de l'auteur. Ponctué de chanson et d'intermèdes souvent drôles, ce n'est ni un film complaisant ni une charge anti Maos, mais un essai pour répondre à une question simple : non pas « Que sont les maos devenus ? » mais plutôt « quelle semence, quelle descendance aujourd'hui ? ». Un film donc au passé bien sûr, mais aussi au présent.

B : Les réalisateurs et la genèse de leurs films

Marco Bellochio

Il est né le 9 novembre 1939 à Bobbio, province de Plaisance, Italie. Après des études d'art dramatique à Milan et de cinéma au *Centro sperimentale* de Rome en 1959, il commence sa carrière de cinéaste au début des années 60. Après un séjour à Londres où il suit les cours de la School of Fine Arts et rencontre le producteur Enzo Doria, c'est en 1965 -à 26 ans donc-qu'il est révélé une première fois avec *I pugni in tasca (les poings dans les poches)* sorte de révélateur avant l'heure de l'esprit de 68 : dans le cadre d'une famille sclérosée, un des fils va tout chambouler jusqu'à l'excès… il récidive de manière plus explicite encore avec *La Cina è vicina* (« La Chine est proche ») en 1967… au moment où Godard sort « La chinoise »… Il se lance alors dans le militantisme d'extrême gauche, et devient LE représentant du cinéma contestataire avec surtout le film *Nel nome del Padre* (« au nom du père ») où la critique porte ici sur la religion catholique (qu'on retrouvera dans BN). Après une série de films qui sont toujours des œuvres sous tension et montrant les tares familiales et sociétales, il se tourne vers des adaptations littéraires comme *le Prince de Hombourg* d'après Kleist ou le fameux *diable au corps* d'après Radiguet en 1986 rendu célèbre grâce au « scandale » cannois lié à la scène « hot » entre Maruschka Detmers et Federico Pitzalis… mais où il est déjà question des BR.

Buongiorno, notte arrive donc en 2006 (il a 67 ans) et préfigure son dernier grand film, *Vincere,* où il traite du fascisme à travers l'histoire de la première maitresse de Mussolini, Ida Dalser.

Ainsi, dans tous ses films ou presque, les rapports avec la famille, le père, la religion, la folie sont décortiquées pour arriver à une vision de l'homme et de la société.

Auteur prolifique (23 long métrages, 6 longs et moyens métrages, 5 TV films…) il a aussi mis en scène au théâtre avec *Timon d'Athènes* de Shakespeare en 1969 pour le Piccolo Teatro de Milan.

Filmographie :

Courts et moyens métrages

- 1961 *La colpa e la pena*
- 1962 *Ginepro fatto uomo*
- 1969 *Évangile 70* (*Amore e rabbia*) - segment *Discutiamo, discutiamo*
- 1995 . *Sogni infranti* (documentaire)
- 1997 *Elena*
- 2000 *L'affresco*

Longs métrages

- 1965 *Les Poings dans les poches* (*I pugni in tasca*)
- 1967 *La Chine est proche* (*La Cina è vicina*)
- 1972 *Au nom du père* (*Nel nome del padre*)
- 1972 *Viol en première page* (*Sbatti il mostro in prima pagina*)
- 1975 *Fous à délier* (*Matti da slegare*) (documentaire)
- 1976 *La Marche triomphale* (*Marcia trionfale*)
- 1980 *Vacanze in Val Trebbia*
- 1980 *Le Saut dans le vide* (*Salto nel vuoto*)
- 1982 *Les Yeux, la bouche* (*Gli occhi, la bocca*)
- 1984 *Henri IV, le roi fou* (*Enrico IV*)
- 1986 *Le Diable au corps* (*Diavolo in corpo*)
- 1988 *La Sorcière* (*La visione del sabba*)
- 1991 *Autour du désir* (*La condanna*)
- 1994 *Rêve de papillon* (*Il sogno della farfalla*)
- 1997 *Le Prince de Hombourg* (*Il principe di Homburg*)
- 1999 *La Nourrice* (*La balia*)
- 2002 *Le Sourire de ma mère* (*L'ora di religione*)
- 2003 *Buongiorno, notte*
- 2006 *Le Metteur en scène de mariages* (*Il regista di matrimoni*)
- 2006 *Sorelle*
- 2009 *Vincere*
- 2010 *Sorelle Mai*
- 2012 *Bella addormentata*

Télévision

- 1977 *La Mouette* (*Il gabbiano*)
- 1979 *La macchina cinema*
- 1992 *L'uomo dal fiore in bocca*
- 1998 *La religione della storia* (1 épisode)
- 2002 *...Addio del passato...*

Genèse de « Buongiorno, Notte »

Elle est relativement simple : Dans la rencontre avec Lorenzo Codelli (voir en troisième partie) Marco Bellochio explique que c'est un film de commande, très exactement de RAI cinéma. Le projet devait être monté très vite, car les producteurs désiraient présenter le film à la Mostra de Venise 2003. Comme il le dit lui-même « *je me suis placé devant ce projet avec une grande disponibilité et le cœur léger ».*

Dans un entretien avec Jacques Mandelbaum (*Le Monde*, 4 février 2004), Marco Bellochio précise que *« j'ai rapidement compris que je disposais d'une liberté totale, aussi bien sur le fond que sur la forme. Je pense que c'est ce qui a été déterminant dans ma décision, c'est précisément le sentiment que je pourrais modifier, et même trahir, la chronique des évènements telle qu'elle existe dans le livre d'Anna Laura Braghetti dont je me suis inspiré […] en m'efforçant surtout d'infléchir le sentiment de tragédie inexorable qui est attaché à cette affaire. »*

Le projet a donc pris forme surtout à partir de la lecture du livre d'Anna Laura Braghetti , qui a servi de base au scénario, mais sans la collaboration de cette dernière. Pas de rencontre avec des témoins, pas de travail d'enquête approfondi mais un travail de construction du décor, comme s'il avait adopté dès le départ une attitude de metteur en scène de théâtre… Pour le reste le travail de mise en scène s'est fait surtout au jour le jour, à partir de la trame scénarisée, elle-même remaniée plusieurs fois. La place même de Moro semble elle-même avoir évolué : c'est l'acteur Roberto Herlitzka qui semble avoir de fait « imposé » Moro à l'image plus qu'il n'était prévu au départ. Pour ce qui est de l'utilisation massive des archives TV Marco Bellochio estime que « *le fait historique méritait le risque d'une forme mixte* » c'est-à-dire la volonté de « métissage » des images déjà évoquée en avant- propos.

A ce propos, Marco Bellochio précise (toujours avec J. Mandelbaum) : *« l'omniprésence d'images de la télévision officielle de l'époque est quelque chose que j'ai envisagé dès le stade du scénario […] Les extraits de films sont venus plus tard, comme des icônes représentatives de l'univers mental d'une certaine gauche italienne, depuis Dziga Vertov jusqu'à Rossellini. »*

En conclusion il est donc remarquable de penser que ce qui est devenu un grand film -peut - être le meilleur en Italie sur le sujet- a une origine aussi « modeste » : Il n'est pas *au départ* un projet fondamental, un grand œuvre qui mature des années avant d'être concrétisé. Et pourtant c'est bien le travail de construction et de fabrication au jour le jour qui a transformé la vision de Marco Bellochio ; presque insidieusement pourrait-on dire… avec comme résultat un quasi examen mémoriel à la fois de l'auteur mais aussi d'une partie au moins de cette *génération.*

« L'écroulement du communisme m'a rendu à la nécessité de m'interroger et d'interroger le passé » Marco Bellochio, entretien publié dans le journal « la Repubblica » en 1996 pour la sortie de son documentaire *Sogni infranti : Ragionamenti e deliri*

Bernard Debord…

… Ici avec Roland Castro (à gauche) lors d'une présentation des « années Mao ».

Bernard Debord est né le 15 septembre 1948 à Rosny- Sous- Bois… Donc il avait un peu moins de 20 ans en mai juin 68 ! Etudiant en histoire avec le projet de devenir journaliste, il rejoint les rangs maoïstes au début des années 70. Il fait le voyage en Chine, et y enseigne pendant deux ans (1973/75) à Pékin.

Il continue sa carrière d'enseignant à Paris, dans un lycée privé expérimental où la pédagogie et les relations entre les différents membres de la communauté scolaire sont directement inspirées des héritages culturels de l'esprit de 68 : il est par exemple fréquenté par les enfants du cinéma français. Ainsi, pour l'anecdote, il a eu comme élève Matthieu Kassovitz. Logiquement une section de langue et d'échanges est ouverte avec Pékin et chaque année des élèves de terminale découvrent la réalité chinoise.

C'est à partir de là, en 1989, que tout bascule : il assiste avec ses élèves à la création puis à la répression sanglante du « printemps chinois » : un livre est tiré de cette expérience, puis un premier film *Retour place Tian an men* en 1990, diffusé dans le cadre de l'émission « la marche du siècle ».

Dès lors, Bernard Debord (re) venu donc relativement tard au journalisme -il a été aussi rédacteur en chef de la *Chronique d'Amnesty International*– a enchainé les tournages de documentaires dont certains ont obtenu de multiples récompenses comme « *maitres et esclaves* » ou « *les folles d'Istanbul* » FIPA d'or du documentaire 1997. Revendiquant sa qualité d'autodidacte et habitué du FIFH de Pessac, il va donc revenir en 2012 pour présenter et commenter *les années Mao*.

Parmi ses nombreuses références, une particulièrement intéressante pour la construction des *années Mao :* Yves Jeuland, de la « même école de pensée documentaire » dixit Bernard Debord. Il est également l'auteur (avec Marie Holzman) d'une biographie du dissident Wei Jingsheng, ainsi que membre fondateur de ZKO, réunion de concepteurs et de réalisateurs se consacrant au développement.

Filmographie :

1990 : Retour place Tian an men

1991 : Amnesty, les raisons de l'ingérence

1992 : Nuits de Chine

1996 : Les folles d'Istanbul

1997 : La déchirure congolaise

1998 : Les derniers prisonniers de Suharto

1999 : les aventures scandaleuses de Mimi Papandréou

2001 : Kosovo, l'année d'après

2002 : Maitres et esclaves

2003 : La solitude de la coépouse

2004 : L'urgence…et après

2004 : le devoir de juger

2005 : Cyber flics contre cyber pédophiles

2005 : Les années Mao

2006 : Le soleil et la mort, Tchernobyl et après …

2007 : Amis des Juifs (avec Cédric Gruat)

2009 : Voile sur la République

2009 : Tibet, le mensonge chinois ?

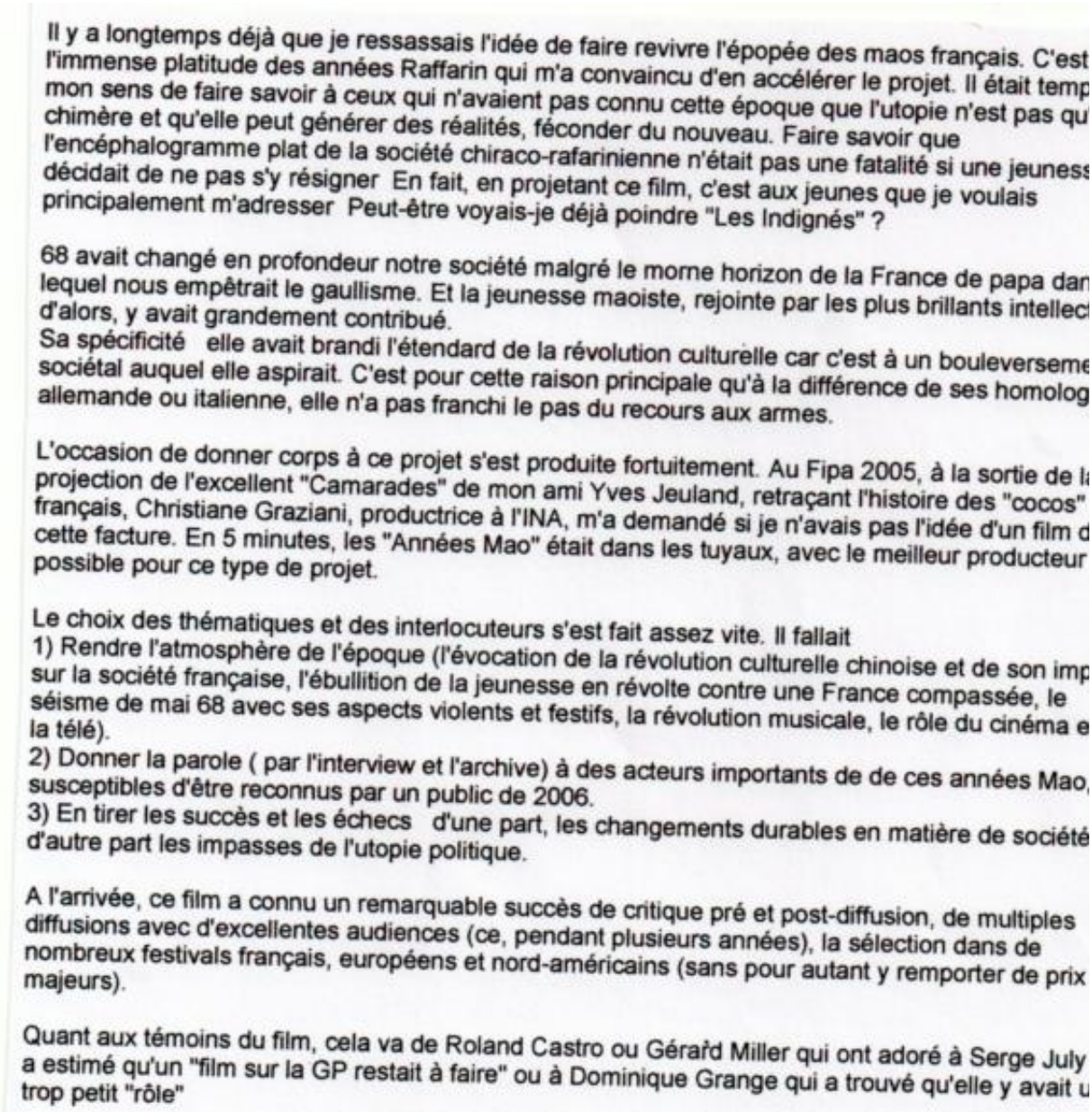
2011 : Orange amère (avec Patricia Bodet)

2012 : Menace sur les droits de l'homme (avec Patrick Cabouat)

A noter pour ce film revenant sur la notion même et l'utilisation / manipulation de la DUDH depuis 1948 -et réalisé pour les 50 ans d'Amnesty International- un entretien sur le site d'AI (1/12/11)

Genèse du film

Ci- dessous l'intégralité d'un mail de Bernard Debord expliquant les origines, les bases et la réception des « années Mao » :



Il y a longtemps déjà que je ressassais l'idée de faire revivre l'épopée des maos français. C'est l'immense platitude des années Raffarin qui m'a convaincu d'en accélérer le projet. Il était temp mon sens de faire savoir à ceux qui n'avaient pas connu cette époque que l'utopie n'est pas qu chimère et qu'elle peut générer des réalités, féconder du nouveau. Faire savoir que l'encéphalogramme plat de la société chiraco-rafarinienne n'était pas une fatalité si une jeuness décidait de ne pas s'y résigner En fait, en projetant ce film, c'est aux jeunes que je voulais principalement m'adresser Peut-être voyais-je déjà poindre "Les Indignés" ?

68 avait changé en profondeur notre société malgré le morne horizon de la France de papa dan lequel nous empêtrait le gaullisme. Et la jeunesse maoiste, rejointe par les plus brillants intellec d'alors, y avait grandement contribué.
Sa spécificité elle avait brandi l'étendard de la révolution culturelle car c'est à un bouleverseme sociétal auquel elle aspirait. C'est pour cette raison principale qu'à la différence de ses homolog allemande ou italienne, elle n'a pas franchi le pas du recours aux armes.

L'occasion de donner corps à ce projet s'est produite fortuitement. Au Fipa 2005, à la sortie de la projection de l'excellent "Camarades" de mon ami Yves Jeuland, retraçant l'histoire des "cocos" français, Christiane Graziani, productrice à l'INA, m'a demandé si je n'avais pas l'idée d'un film d cette facture. En 5 minutes, les "Années Mao" était dans les tuyaux, avec le meilleur producteur possible pour ce type de projet.

Le choix des thématiques et des interlocuteurs s'est fait assez vite. Il fallait
1) Rendre l'atmosphère de l'époque (l'évocation de la révolution culturelle chinoise et de son imp sur la société française, l'ébullition de la jeunesse en révolte contre une France compassée, le séisme de mai 68 avec ses aspects violents et festifs, la révolution musicale, le rôle du cinéma e la télé).
2) Donner la parole (par l'interview et l'archive) à des acteurs importants de de ces années Mao, susceptibles d'être reconnus par un public de 2006.
3) En tirer les succès et les échecs d'une part, les changements durables en matière de société d'autre part les impasses de l'utopie politique.

A l'arrivée, ce film a connu un remarquable succès de critique pré et post-diffusion, de multiples diffusions avec d'excellentes audiences (ce, pendant plusieurs années), la sélection dans de nombreux festivals français, européens et nord-américains (sans pour autant y remporter de prix majeurs).

Quant aux témoins du film, cela va de Roland Castro ou Gérard Miller qui ont adoré à Serge July a estimé qu'un "film sur la GP restait à faire" ou à Dominique Grange qui a trouvé qu'elle y avait u trop petit "rôle"

Pour ce qui est du temps de fabrication : 20 à 25 heures de tournage (entretiens, captation d'images fixes), trois mois de travail pour la consultation d'un millier de références « papier » d'archives TV et ciné ainsi que le visionnage des archives « image » ainsi sélectionnées, enfin 6 semaines de montage et 2 de post production…Soit au total six mois minimum de travail.

« Réaliser des documentaires, c'est bien pour moi être acteur du monde »

Bernard Debord, extrait de l'entretien « Intermittent à temps plein » CERAS, revue Projet N° 280, mai 2004 (www.ceras-projet.com)

C : Focus sur les acteurs de *Buongiorno, notte* et sur les témoins des *années Mao*

Acteurs de Buongiorno, Notte :

Roberto Herlitzka, *Aldo moro*

Dans *le fils préféré* de N. Garcia

avec Gérard Lanvin

Dans *il est plus facile*…de V. Bruni Tedeschi

avec V.B. Tedeschi et Lambert Wilson

Il est né le 2 octobre 1937 à Turin. Acteur extrêmement demandé tant au théâtre qu'au cinéma ou à la télévision il avait déjà tourné avec Mario Bellochio pour *le songe du papillon (il sogno della farfalla*). Il est bien connu du public français puisqu'il est « abonné » aux rôles de père (dans *le fils préféré* de Nicole Garcia en 1994, *les démons de Jésus* de Bernie Bonvoisin en 1997 et dans *il est plus facile pour un chameau*…de Valeria Bruni Tedeschi en 2003.

Maya Sansa , *Chiara*

Dans *Villa Amalia* de B.Jacquot

avec Isabelle Huppert

Dans *La bella addormentada* de M .Bellochio

avec Pier Giogio Bellochio (son « mari » BR dans *Buongiorno,notte*)

Elle est née le 25 septembre 1975 à Rome. C'est Marco Bellochio qui lui offre son premier vrai rôle dans *la nourrice (la balia)* mais c'est le film *nos meilleures années* de Marco Tulio Giordana en 2003 qui lui donne une dimension internationale. Depuis elle poursuit une double carrière franco italienne très prolifique (pas moins de 4 films en 2011) parmi lesquels on notera *Villa Amalia* de Benoit Jacquot en 2009 et *Voyez comme ils dansent* de Claude Miller en 2011. Elle a retrouvé les Bellochio père et fils dans *La Bella addormentada* en 2012.

Les « grands témoins » des années Mao :

Raymond Casas : Né en 1926. Ouvrier qualifié dans l'industrie aéronautique, résistant FTP. Membre du PCF, il le quitte lors de la rupture sino-soviétique sur une ligne pro chinoise. Il participe à la fondation du PCMLF en 1966. Il en est exclu en 1970, et cesse toute activité maoïste en 1972.

Roland Castro: Né en 1940 à Limoges. L'architecte bien connu a d'abord été militant à l'UJCML de Linhart dès 1966, après son exclusion de l'UEC et du PCF en 1965. Maoïste « déviant » au sein de « Vive le communisme » et « **V**ive **L**a **R**évolution » (avec Tiennot Grumbach) il s'investit dans des luttes plus sociétales que directement politiques comme le combat féministe ou les problèmes urbains. Il quitte le PS lors de l'arrivée de Bernard Tapie au gouvernement en 1992. Depuis 2002, il anime le MUC, mouvement de l'utopie concrète, sorte de laboratoire d'idées et de propositions pour « restaurer le lien social »

Alain Geismar: Né en juillet 1939 à Paris. Ingénieur des mines et docteur en physique des solides. Membre éphémère du PSU, il devient leader du SNESUP en 65… et un des leaders du mouvement de mai juin 68. Fondateur de la GP, il est arrêté et condamné à 18 mois de prison en 1970 (pour reconstitution de ligue dissoute) par la défunte cour de sureté de l'état. Adhérent au PS depuis 1986, il est nommé IGEN en 1990. Membre de plusieurs cabinets ministériels, il prend sa retraite en 2004.

Dominique Grange: Née en 1940 à Lyon. Elle commence une carrière dans la chanson au tout début des années 60. Remarquée par Guy Béart, elle a un certain succès dans la veine « rive gauche ». Les évènements de 1968 opèrent chez elle un changement radical : elle fait partie des artistes comme Leny Escudero ou Francesca Solleville qui vont chanter dans les usines occupées. Membre de la GP, elle crée des chansons de lutte comme « *les nouveaux partisans* » ou « *grève illimitée* » reprises dans les manifestations. Elle s' « établit » en usine à Nice pendant deux ans, mais en 1971 elle est arrêtée, jugée, condamnée et incarcérée à la prison pour femme de la Petite Roquette. A sa libération, elle rejoint la NRP et vit dans la clandestinité jusqu'en 1975. Compagne du dessinateur Jacques Tardi elle fonde et anime une ONG (l'AFAENAC) consacrée aux enfants chiliens. Militante CNT à l'heure actuelle, elle continue toujours son travail de création musicale. (Notamment avec le disque « *N'effacez pas* nos *traces »* en 2008)

Yves Hardy : Ancien de la rédaction de *Tout* ! Actuellement spécialiste des inégalités Nord Sud et spécialement de l'Amérique Latine, il écrit pour *le Monde*, *le monde diplomatique* et la *Chronique d'Amnesty International.*

Serge July : Né en 1942 à Paris. En 1958, il est lycéen à Turgot et fait ses premières armes politiques autour de la question algérienne et de l'anti gaullisme. Membre de l'UEC, il fait partie des animateurs du journal *Clarté* avant la « purge » de 1965. Il participe au mouvement de mai-juin 68, fonde la GP avec Benny Levy fin 68 et publie le fameux « *Vers la guerre civile* » en 1969 avec A. Geismar. Responsable GP pour le nord de la France, il participe à plusieurs actions directes, et il est au cœur de l'« affaire » de Bruay en Artois en 72/73. Parallèlement, il lance le projet d'un nouveau quotidien issu de la mouvance post 68 et pas seulement mao : c'est la naissance de *Libération* en avril 1973. Mais il est aussi l'acteur essentiel du « recentrage » du quotidien en 1980/81, qu'il quitte définitivement en 2006. Depuis les années 90 sa carrière est surtout celle d'un éditorialiste politique, aussi bien dans la presse écrite qu'audiovisuelle. Il est aussi cinéaste : série « *Il était une fois* » consacré à des films cultes, et deux numéros de la série « *Empreintes* » pour France 5 (Daniel Cohn Bendit et Agnès B.)

Annette Lévy-Willard: Elle fait partie de l'équipe d' « *Actuel* » le mensuel fondé par M. A. Burnier. Elle quitte VLR de Roland Castro pour rejoindre le MLF en 1971. Grand reporter à Libération, elle est restée deux ans à Tel Aviv comme attachée culturelle de l'ambassade de France. Installée à Los Angeles, elle a publié« *Moi Jane cherche Tarzan* » en 1988, une « *chronique de LA* » et surtout la « *chronique de la guerre de sexes en Amérique* » ainsi que plus récemment, *« 33 jours en été »* qui raconte en 2007 son expérience d'Israël en guerre, lors des affrontements avec le Hezbollah à la frontière sud du Liban.

Gérard Miller : Né en juillet 1948 à Neuilly sur seine. Ancien de l'ENS St Cloud, docteur en philosophie et en sciences politiques. Adhérent dès 16 ans aux jeunesses communistes, il devient membre de la GP et s'« établit » dans une ferme en Mayenne pendant deux ans. Surtout connu comme chroniqueur de la presse et de la TV, il a également réalisé plusieurs films dont un sur 68 et un autre sur Jacques Lacan en septembre 2011. Il a écrit de nombreux ouvrages sur la psychanalyse, des scénarios pour Francis Girod (*passage à l'acte* et *terminale*) ainsi qu'une *chronique de deux septennats* (1981/95).Récemment, il s'est même produit sur scène (2008/10) avec un one man show intitulé « *manipulation : mode d'emploi* ».

Philippe Sollers : Né à Talence en novembre 1936. Doit- on encore présenter Sollers ?

Jean Pierre Thorn : Né à Paris en 1947. Ce cinéaste engagé jusqu'à aujourd'hui a commencé sa carrière en mettant en scène au théâtre à Aix en Provence en 65/66. Mais là encore, c'est 68 qui le transforme en cinéaste avec « *Oser lutter, oser vaincre* » au cœur de Renault Flins occupée. En 68, il s'« établit » comme ouvrier chez Alsthom à St Ouen. En 1978, il revient au cinéma, en créant des films syndicaux ou d'entreprise (canal CE) d'où émerge « *le dos au mur* » en 1980, chronique de la grève de 1979 à... Alsthom St Ouen. Depuis 1992, JP Thorn continue son parcours de films de lutte autour des problèmes des banlieues et de la culture hip hop : ce sont « *Génération hip hop »* en 1995, « *Faire kiffer les anges »* en 1997, « *On n'est pas des marques de vélo »* en 2002. En 2006 c'est le très remarqué « *Allez Yallah* » sur la lutte des femmes des deux côtés de la Méditerranée. Son dernier film, diffusé à la TV, est consacré là encore à la banlieue, surtout pour sortir des visions misérabilistes : « *93, la belle rebelle ».*

II : Approches des films

A : Découpages séquentiels

Comme d'habitude, ce travail n'est pas « séquentiel » dans le sens classique du mot. Il s'agit plus d'un découpage en grandes articulations, où les séquences sont des sous-parties du récit.

Ce choix est d'autant plus pertinent dans une logique de comparaison entre deux films de nature différente où le simple inventaire précis des séquences serait à la fois fastidieux et inutile. Mais c'est aussi un découpage subjectif : on pourra regrouper ou au contraire élargir les différents moments du récit filmique.

Ce travail a été fait à partir des DVD, donc avec une vitesse supérieure à celle du film en salle. Les repères de durée sont donc strictement indicatifs. A titre d'exemple, la durée annoncée pour *Buongiorno, Notte* est de 106 mn, alors que la durée DVD est de 100 mn, générique de fin compris.

Buongiorno, notte

Partie 1 : préparatifs

Séq.1 : 00 38 - 03 36 : la découverte de la future cache. Ouverture au noir, « Bonjour Mr Mme », mini générique production + auteur, dédicace « *a mio padre* », visite de l'appartement avec éclairage progressif, le chat noir, les trompettes d'Aïda, mesure de la future cache.

Séq.2 : 03 37 - 07 27 : l'appartement en voie d'installation, repère chronologique : nuit du 31/12/77 au 1/01/78 **(TV 1)** Préparation de la fausse bibliothèque, « cosaques du don » en off annonçant la séquence du banquet.

Impromptu 1 : visite de la voisine Sandra, vision de la voisine muette.

TV 2 : « fin des émissions »

Partie 2 : Le rapt

Séq.1 : 07 28 - 10 03 : Vue de l'appart. Réveil Chiara, livre Marx Engels « la sainte famille » (!) voisine muette. Fermeture accélérée avec alerte hélicoptère : raccord image archive TV/ image de fiction Chiara qui lève la tête. Coupure flash spécial « Moro rapito » (**TV 3**)

Séq.2 : 10 04 - 14 30 : L'arrivée de Moro

Impromptu 2 : le bébé de la voisine. Pink Floyd en off. Arrivée des ravisseurs, vision quasi off (image et son) via le bébé étendu sur le canapé.

Ouverture de la caisse. Vision très rapide du corps de Moro enveloppé façon linceul.

Séq.3 : 14 31 – 17 02 débuts de la séquestration.

Impromptu 3 : récupération du bébé par la voisine

Moro n'existe qu'en off : « vous avez compris qui nous sommes ?- j'ai compris oui !»

TV 4 : images des morts de l'escorte. Contre champ sur Ernesto, le « mari » de Chiara.

Fouille des affaires de Moro. Découverte photo du petit fils, du scénario de Buongiorno, notte, auteur : Enzo Passoscuro.

Partie 3 : première journée, mise en place des rituels de la séquestration

Séq.1 : 17 03 – 18 00 : Chiara dans le bus. Manifestants de gauche, réactions spontanées des passagers.

Séq.2 : 1801 – 22 10 : Retour de Chiara. Revue de presse. **TV 5** : reportage manif unitaire, 1ers doutes. Ellipse temporelle, fin de journée. **TV 6** : au fond du plan : « il Divo » Andreotti

Séq.3 : 2211 6 24 14 : Première rencontre Chiara / Moro. Rêve de Chiara : Extrait Dziga Vertov : le banc de Lénine

Partie 4 : Et à l'extérieur ?

Séq.1 : 24 15 – 26 40 : Chiara au travail, 1eres réactions de ses collègues. Découverte d'Enzo. Livre : « lettres et correspondances des résistants »

Séq.2 : 26 41 - 28 06 : Episode de l'ascenseur : bombage récent de l'insigne des BR, d'abord vu uniquement en contre champ. Descente rapide de l'escalier (sera réutilisée) Enzo seul à prendre l'ascenseur

Partie 5 : Retour à la séquestration

Séq.1 : 28 06 - 28 49 : retour de Chiara à l'appartement. **[28 30 : Plan « reconstituant » : photo d'Herlitzka /photo « iconique » de Moro séquestré :]**

Séq.2 : 28 50 - 31 11 : Jeux de miroirs : 1ere image de Moro vivant (28 54) repas montage alterné BR/Moro, compte rendu de la journée (**TV7** : générique du TV journal TG1)

Séq.3 : 31 12 - 32 14 : Rêve de Chiara N°2 : deuxième extrait de Vertov : train funéraire de Lénine, visage de jeunes femmes pleurant.

Séq.4 : 32 15 - 33 23 : ***Impromptu 4 : le voleur***

Partie 6 : Vers le procès

Séq.1 : 33 24 - 33 53 : Les canaris, premier dialogue politique entre Moro et Mariano (champ /contre champ avec regard de Chiara), découverte du corps assis de Moro

Séq.2 : 33 54 - 3654 : **TV 8**, Episode des canaris (« rentre la cage ! ») réception de la photo vu par TV.

Séq.3 : 36 55 - 38 25 : **TV 9** : Obsèques des morts de l'escorte de Moro, Pink Floyd en off pendant toute la séquence en plus du son in du reportage.

Séq.4 : 38 26 - 40 12 Dialogue Mariano/ Moro sur la notion de confession. Montage qui refuse le champ/contre champ classique : Champ Mariano /contre champ vision Moro via œilleton nimbé de noir : Moro déjà martyr

Séq.5 : 40 13 - 42 24 **TV 10** : fin cérémonie obsèques de l'escorte, plan final fondu enchainé christ en croix. ***Impromptu 5 : l'émission de variétés sur la TV*** puis retour actualités : discours du secrétaire de la DC. Réponse BR : psalmodie « la classe ouvrière doit tout diriger »

Séq.6 : 42 24 - 42 45 : images d'archives staliniennes, en off Aïda de Verdi, se terminant par l'image la plus staliniennissime : l'ouvrier et la kolkhozienne.

Partie 7 : Retour à l'extérieur : la bibliothèque

Séq. unique : 42 45 - 46 16: Dialogue entre Enzo et Chiara. Découverte d'Enzo comme auteur du scénario trouvé dans la serviette de Moro. Scénario dans le scénario : Enzo va jouer le petit ami de Chiara pour le repas familial.

Partie 8 : Le sens de la lutte

Séq.1 : 46 17 - 49 39 : **TV 11**. Retour de Chiara à l'appartement.2eme dialogue politique sur le rapport ente mort et lutte (parallèle entre chrétiens et communistes) : « Au fond vous avez une religion vous aussi » ; « mais c'est du passé ! ». Symboliquement premier plan Moro / Mariano cadré plus large.

Séq.2 : 49 40 - 51 52 : Nuit de garde. Dialogue entre Chiara et Ernesto avec insert visage de Moro. « Tu voudrais que ce soit un rêve ». A la TV : générique de fin d'une adaptation de Mme Bovary.

Partie 9 : Extérieur, loin…

Séq.1 : 51 53 - 52 52 : Le cimetière, devant la tombe du père de Chiara. (Enzo et le frère de Chiara à l'écart)

Séq.2 : 52 53 - 56 37 : Le banquet : deux discours : celui d'hommage au père, celui des jeunes sur les BR. Transition entre les deux discours effectuée par le passage du cortège des mariés. Chant révolutionnaire (les cosaques du Don) qui clôt en apothéose communautaire la cérémonie.

Partie 9 : la sentence

Séq.1 : 56 38 - 1 00 32 : Lecture de la sentence. Musique off et contre champ sur Chiara. Musique onirique et vision de Chiara qui « voit » les BR retirer leur cagoule au ralenti.

Premier gros plan de Moro.

Séq.2 : 1 00 33 - 1 03 36 : La séquence des lettres. Lettre à la femme de Moro. Début Pink Floyd off à 1 01 52 avec gros plan Chiara .Montage alterné Images de *Paisa* de Rossellini, en parallèle avec images fascistes et nazies d'exécutons de partisans. Voix off : lecture de la lettre d'un partisan. Rupture : quasi impromptu avec départ fracassant d'Ernesto qui veut rejoindre sa compagne. **(Cette séquence est étudiée plus précisément plus loin)**

Séq.3 : 1 03 37 - 1 05 13 : Dialogue Moro/Mariano. Idée de la lettre au Pape.

Séq.4 : 1 05 14 - 1 06 30 : Rêve de Chiara : Moro libre dans l'appartement. Musique off de Schubert. ; Livre de chevet : « lettres des condamnés à mort de la résistance européenne ». Retour à la normale avec retour d'Ernesto : « le quartier libre est fini ? »

Partie 10 : Retour à la bibliothèque

Séq. unique : 1 06 31 - 1 10 05 : « *Comment cela aurait pu se passer* » : Dialogue Chiara / Enzo : « ils sont fous et stupides », « l'imagination, c'est réel », « il te faut toujours une explication logique », « elle a perdu la foi ».

Partie 11 : Les canaris, le Pape et les spirites

Séq.1 : 1 10 06 - 1 11 45 : Retour de Chiara en voiture. Son in des actualités. Moro qui écrit.

Impromptu 6 : Primo dans le jardin à la recherche des canaris disparus…Métaphore sur Chiara qui les aurait libérés et les chats qui les ont mangés…

Séq.2 : 1 11 46 - 1 16 03 : la lettre au Pape : Lecture puis dialogue dos à dos avec Chiara, discours mensonger de cette dernière.

Séq.3 : 1 16 04 - 1 16 54 : Extérieur : la réaction du pape en fiction : il reçoit la lettre de Moro et la suggestion d'Andreotti non signée (« simplement sans conditions » : gros plan très politique)

Séq.4 : 1 16 55 - 1 17 28 : ***Impromptu 7 : la voisine qui croit que le « mari » de Chiara la trompe…***

Séq.5 : 1 17 29 - 1 18 44 : A la bibliothèque, dans l'escalier : Quiproquo sur l'arrestation : Enzo (le scénario ?) et non pas Chiara (là encore « *ce qui aurait pu être…* »)

Séq.6 : 1 18 45 - 1 20 23 : La séance spirite *(insert : Bellochio se met en scène personnellement)*

Partie 12 : Ce qui aurait pu être et ce qui a été…

Séq.1 : 1 20 24 - 1 21 18 : Rêve de Moro libre dans l'appartement : Chiara veut le faire sortir, dehors des policiers en nombre, Moro s'en retourne.

Séq.2 : 1 21 49 - 1 24 31 : Retour à la réalité. Slogan nihiliste sur le mur en face de l'appartement: « on s'en fout que Moro meure ». ***Impromptu 8 : Le prêtre qui vient bénir l'appartement. Evanouissement de Chiara.***

Séq.3 : 1 24 32 - 1 25 24 : **TV 12** : Discours « réel » du Pape.

Séq.4 : 1 25 26 1 28 43 : Dialogue Moro /Mariano sur la notion de martyr. Doutes de Chiara sur la nécessité d'exécuter Moro. Réponse : « la guerre révolutionnaire ne doit pas avoir de limites humanitaires ». Pink Floyd en off en fin de dialogue.

Séq.5 : 1 28 44 - 1 35 21 : (**TV 13 JT.)** La Cène ? Le vrai faux repas imaginé par Chiara. Somnifère, billet pour Moro, le rêve dans le rêve : les brigadistes se signent. Pink Floyd en off : fuite sans hâte de Moro, tous les gardiens sous somnifère. Plan de Moro libre sous la pluie.

FONDU AU NOIR

Séq.6 : 1 35 22 - 1 36 05 : La « vraie » fin : Chiara dort, départ pour l'exécution.

FONDU AU NOIR

Insert rouge grand format: BUONGIORNO, NOTTE

Séq.7: 1 36 09 - 1 37 50 : **TV 14 :** Long travelling retravaillé (couleur « sépia », vitesse ralentie…) sur les politiques lors de la cérémonie d'hommage national. Plans sur le Pape. Insert texte informatif sur mort de Moro et destin de ses ravisseurs. Pink Floyd en off tout le long de la séquence.

Dernier plan : 1 37 51 - 1 37 59 : Moro libre s'échappant du cadre par la droite. En off Schubert.

Ce découpage amène quelques remarques de base sur la construction du film :

1) La structure du récit est totalement *linéaire* : ni flash-back, ni épilogue, ni ellipse majeure -ce qui n'empêche pas un traitement du temps orignal, on y reviendra. Seule exception : le dernier plan, et ce n'est pas un hasard bien sûr. Quelques marqueurs son indiquent néanmoins les passages au rêve, mais pas de manière systématique.
2) Le montage est simplissime : que des cuts pour des séquences courtes, avec des raccords son /image très classiques. Les deux seuls fondus à la fin eux aussi ont un rôle à part.
3) On voit bien *l'importance des images d'archives TV* (14 occurrences) mais avec une logique dans le récit : Sur les 14, 10 interviennent dans les 40 premières minutes, et les trois dernières dans les 10 dernières minutes. On a donc ici un deuxième récit répondant à sa logique propre : d'une certaine manière l'apport de la réalité, fort dans la partie exposant la séquestration, disparaissait avec le retour de la réalité mais de la réalité *passée* avec la séquence du banquet et surtout avec la marche vers la logique de mort des BR, comme si la TV ne pouvait plus apporter la part de réalité suffisante pour stopper la machine infernale, ou comme si tout avait été dit avant le point de non-retour . Quant à la séquence finale avec son long travelling, elle est très politique, et fait immédiatement penser à « Il Divo » de Paulo Sorrentino - qui lui est postérieur de cinq ans- avec une représentation de Moro.
4) De même, *la répétition des « impromptus* » sorte d'irruption du réel dans ce qu'il a de plus inattendu, surprenant voire absurde (le cas du voleur ou du prêtre) arrive comme un contre point à l'opposé filmique, soit les rêves de Chiara – à ne pas confondre avec la séquence du parallèle entre Moro et les résistants, qui elle n'a rien d'onirique.

Ces petites séquences ont d'abord un rôle de crédibilisation du propos du réalisateur (eh oui…La cache de Moro avait bien des voisins !) mais aussi et surtout un rôle de discours indirect sur la logique trop perfectionniste des BR à la fois pour son action concrète et son discours idéologique.

5) Enfin, on notera *la récurrence de la musique*, notamment celle du Pink Floyd, à la fois marqueur chronologique (les deux albums utilisés sont sortis en 1973 pour *Dark Side of the Moon* et 1975 pour *Wish you were here)* et élément de la dramatisation du récit, notamment pour la séquence de mise en parallèle résistants / Moro et le travelling final de la TV italienne. D'une certaine manière, à l'opposé, la séquence la plus réaliste est celle du banquet et de la chanson « in » reprise par toute l'assemblée. Ici pas besoin de dramatisation : la force du propos de Bellochio est suffisante pour se passer d'un procédé fictionnel. Elle est quasi *documentaire* et recèle une des grandes positions de Bellochio par rapport aux BR et à son propre passé, on y reviendra.
6) Les images qui illustrent ce propos sont soit des captures d'écran, soit des photogrammes, soit des photographies de plateau.

Les années Mao

Introduction et pré générique (00 13 – 01 21)

« Cette histoire commence par une utopie », « je suis de cette génération qui a eu 20 ans dans les années 60 ».

Raccord : début de l'intervention du premier témoin : Serge July.

<u>Partie 1: 01 22 – 05 15: Origines</u>

Intervenants: July, Castro, Casas, Miller, Thorn.

D'où vient l'engagement? Pourquoi la fascination pour le modèle chinois? C'était quoi un garde rouge français ?

Partie 2 : 05 15- 08 22 : MAO, c'est à la mode !

Images entre autre de : Pierre Cardin, Nino Ferrer, le petit livre rouge et les étudiants ETC…

Et fin sur extrait de la chinoise de Jean Luc Godard (raccord Jean Pierre Léaud : « et le Viet Nam ? »).

Partie 3 : 08 22 – 10 55 La guerre du Viet Nam, catalyseur des luttes en France et ailleurs...

Intervenants: Thorn, July, Miller, Sollers.

Partie 4: 10 56 – 17 10: Le Tsunami de 1968

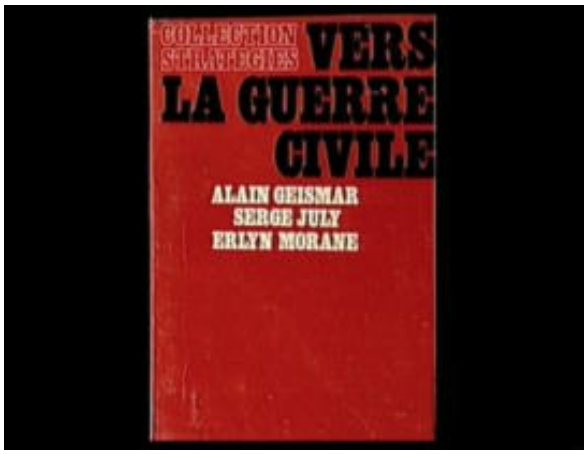
Intervenants: Miller, Grange, Castro.

Etudiants, ouvriers, Flins, Tautin, « la reprise aux usines Wonder », retour à la norme-ale…

Partie 4 : 17 11 - 20 55 : L'après : Naissance de la GP

Intervenants : Geismar, July.

Fondation GP, « les nouveaux partisans », manifs et luttes, Inteview de « François » sympatisan GP…et Michel Polnareff (raccord son avec images foule urbaine [Paris ?]).



Partie 5 : 20 56 – 23 30 : Aspirations nouvelles de la société et VLR

Intervenants : Castro, Annette Lévy Willard.

VLR : « on était les moins coincés de l'après 68 « (ALW), Gainsbourg « 69 année érotique », sexe drogue et rock and roll…

Raccord son ALW : « Mais en même temps… »

Partie 6 : 23 31 – 27 20 : L'action concrète

Intervenants : ALW, Hardy, Miller, Castro, Grange.

Fauchon, Actions diverses et variées, nouveaux combats, images bidonvilles de Nanterre, combat anti raciste, chansons D.Grange…

LE TERRORISME S'INSTALLE EN FRANCE

Un commando d'une trentaine de jeunes pillards a attaqué le célèbre magasin de la place de la Madeleine. Résultat : 3 blessés, deux arrestations ...1.000 francs de marchandises volées

RAZZIA GAUCHISTE CHEZ FAUCHON...

Partie 7 : 27 30 – 36 33 : Action, répression…et lutte des intellectuels

Intervenants : July, Grange, Miller, Geismar, Sollers.

Concert Rolling Stones, Marcellin et la loi anti casseurs, l'union sacrée des intellectuels (Sartre, Jambe, Foucault, Sollers et « Tel quel », Lacan, Deleuze, ……) Clavel et son « messieurs les censeurs bonsoir ! », Arrestation de Sartre distribuant « la Cause du peuple ».

Colette Magny : Répression, « Tout ! » le journal de toutes les transformations…

Partie 8 : 36 34 – 41 00 : Enfin les femmes !

Intervenants : ALW, Hardy, Castro

Les combats féministes, les homosexuel(le)s, le N°12 de "Tout !", l'avortement.

Raccord Castro : [Nous à VLR] « contrairement à d'autres, on était pas resté coincés dans les dogmes …».

<u>Partie 8 : 41 46 – 46 43 : 1972 et après : Dérives…</u>

Intervenants : Miller, Castro, July, Grange

Pierre Overney et Nogrette, NRP, l'affaire de Bruay en Artois, la dissolution de la GP (Trois avis assez divergeants).

France-Soir
RAPT GAUCHISTE CHEZ RENAULT
Un employé de 63 ans, chargé des relations sociales enlevé mercredi par un « Groupe Pierre Overney »

Partie 9 : 46 43 – 52 34 : Que reste- t- il de nos amours ?

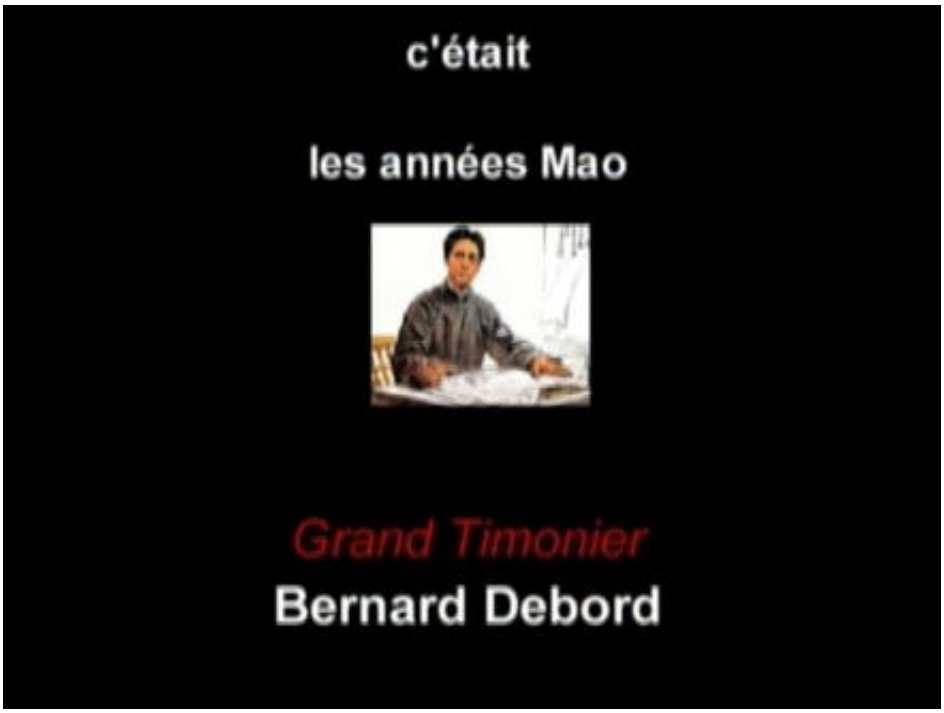
Intervenants : July, Miller, Grange, Sollers.

Images du « détachement féminin rouge », la remise en cause et le voyage à Pékin de l'auteur. Extrait radical des « invasions barbares » de Denys Arcand. Les héritages : « Libé », chanson de Michel Fugain « une belle histoire »…image symbolique de la « une » de Libé sur la mort de Mao qui disparait progressivement…

Miller : « : les gauchistes […] tenez- vous bien, n'ont pas démérité de la démocratie ».

Sollers : « Le Maoïsme est venu en France comme quelque chose qui permettait de se libérer » (quasi reprise de la première intervention, celle de July).

Générique de fin : 52 34 – 54 30 : clins d'oeil et épilogue par Raymond Casas sur la Chine de 2005 : « Alors ???).



Quelques remarques d'ordre général sur ce découpage :

1) Un récit linéaire là encore, articulé autour de deux aspects fondamentaux : Le rôle fondamental de la jeunesse, quelle que soit sa condition, catalysé par Mai juin 68 et les luttes Tiers Mondistes et l'apport *sociétal* de la lutte des Maos.
2) Une typologie des images très variée : Interviews récents avec incrustations (Ex. : l'intervenant aujourd'hui et …hier), images mobiles en noir et blanc et en couleur issus des archives TV, extrait des films de J.P Thorn et les deux fictions déjà citées, images fixes multiformes (« unes » de journaux ou de livres, photos de presse, tracts, affiches, archives personnelles…). Cette typologie est évidemment aussi le résultat de choix drastiques de montage : L'auteur donne l'exemple en particulier l'élimination d'un entretien avec Georges Frêche, ancien « Président » du CR Languedoc Roussillon sur les origines du maoïsme français.
3) Un montage dynamique, centré autour des raccords son, notamment avec les nombreuses chansons illustrant le propos. A l'opposé, les aspects dérives violentes de la GP sont évoqués sans insister : symboliquement, le nom de Benny Lévy (alias Pierre Victor) n'est pas prononcé. *Ce n'est donc pas, comme Buongiorno, notte, une cérémonie de deuil du gauchisme* ; car il n'y a eu qu'à l'extrême marge une dérive violente et meurtrière issue de la mouvance Mao, alors qu'en Italie le phénomène fut bien plus important. On a donc affaire à un film *enlevé*, dont la pirouette finale est loin d'être anodine : quelque part, *les années Mao* « *donnent la pêche »*, si on pardonne cette expression. Il suffit de prendre l'exemple de l'utilisation à la fois en terme *in* que *off* de la musique : Nino Ferrer et Michel Fugain VS Pink Floyd…
4) Toutes les images qui illustrent ce propos sont des captures d'écran, donc images originales du documentaire.

B : Analyse d'une séquence

Buongiorno, notte

Séquence de la lettre

1 00 37 – 1 03 38 Durée : 3 minutes Nombre de plans : 32.

P1 : Plan général, intérieur nuit, chambre. Chiara seule sur le lit. Mise en scène par la double lumière. (porte puis lampe de chevet).

P2 : Plan rapproché : Chiara et Mariano. Je peux la [la lettre de Moro à sa femme] lire ?

P3 : Retour plan général. Sortie Mariano. Début lecture off de la lettre de Moro. (Voix d'Herlitzka) « Ma tendre Noretta ».

P4 : Plan rapproché Moro dans la cache. Sa lettre en off.

P5 : Très gros plan visage Mariano via œilleton de la cache.

P6 : Pano vertical descendant sur le corps de Moro. Début lecture off de la lettre d'un résistant exécuté : Un peloton d'exécution de la GR fasciste… » DEBUT MUSIQUE PINK FLOYD (jusqu'à la fin de la séquence).

(6 plans en 1 mn 30)

P 7 et P 8 : Plan rapproché de Chiara « refusant » le plan précédent et se calant /recadrant dos au mur, devenant gros plan.

P 9 à 13 : 5 plans de « Païsa » de R. Rossellini.

P 14 : Retour gros plan visage Chiara.

P 15 à 19 : 5 plans d'archives d'exécutions de partisans.

P 20 : Gros plan flou violent d'un des brigadistes non identifié, puis à moitié flou de Mariano.

P 21 : Très gros plan « méphistophélique » de Primo.

P 22 : Plan semi rapproché de Moro dans la cache.

P 23 : Gros plan Chiara qui cache son visage dans ses bras.

P 24 : Plan d'exécution de partisans par les Nazis.

P 25 à 28 : montage alterné Mariano/Primo/ Moro/ Chiara qui pleure.

P 29 à 31 : 3 plans de « Trois chants sur Lénine » de Dziga Vertov : les trois femmes tristes.

P 32 : Très gros plan de Chiara qui pleure en off : « Le passé défile devant mes yeux comme un film », puis qui tourne la tête et quitte le plan par la droite. Raccord son avec séquence suivante : « J'ai besoin de la voir ! ». FIN PINK FLOYD « The Great gig in the sky ».

(25 plans en 1 mn 30)

On remarque d'abord le diptyque composé d'abord d'une partie d'exposition avec des plans relativement longs (15 secondes en moyenne), correspondants à la réalité de la séquestration de Moro.

La rupture se concrétise avec le début de la musique, et la lecture de la lettre du partisan exécuté. C'est donc l'imagination de Chiara qui a pris le pouvoir, d'autant plus facilement que le réalisateur a pris bien soin de nous montrer deux fois précédemment les livres contenant les lettres de résistants exécutés. Dès lors, tout s'accélère : la deuxième partie est composée de plans beaucoup plus rapides (3 secondes en moyenne, soit 5 fois plus vite) qui font monter la tension, effet renforcé par la voix crescendo de *the Great gig in the sky* et l'utilisation des gros plans magnifiant la douleur de Chiara à l'opposé de la furie des brigadistes.

Autre procédé utilisé ici : la lumière. Bellochio a dit à son chef op' : « Osez le noir »

On l'a vu, c'est dès le premier plan que le réalisateur plonge le spectateur dans le noir. Toute la séquestration, même filmée de jour est quasi toujours dans l'ombre, le contre- jour, le flou…

Ici, ce procédé permet d'abord de mettre en valeur les plans en noir et blanc de Païsa, qui apparaissent ainsi plus lumineux, donc captant plus le regard et l'intellect du spectateur et ce dès le premier plan.

De plus, le regard « œilleton », canalisant la lumière sur le seul œil du voyeur et revenant systématiquement lors des rencontres entre les geôliers et Moro permet ici d'opposer Chiara. En effet, celle- ci reste seule dans la chambre, cadrée en gros plan mais jamais en très gros plan comme Mariano et Primo, ceux-ci étant en mouvement au point de « flouter » le plan.

Reste l'essentiel : A quoi servent ces procédés montage son/ image, dramatisation par l'accélération du récit, la lumière, la voix off et la musique ?

C'est parce qu'il y a ici une double idée, ou plutôt l'articulation de deux idées exprimées directement puis indirectement par Bellochio. Inutile d'insister sur la signification du montage alterné lettre Moro/ lettre partisans /image des BR/images des nazis ou des fascistes : renforcé par la musique du Floyd et les larmes de Chiara c'est un véritable martyrologue d'Aldo Moro, doublé d'une charge idéologique conte les BR : leur assimilation aux Fascistes / Nazis, ou tout du moins à leurs méthodes, est évidente.

S'arrêter là aurait rendu le propos un peu lourd (sur la forme, pas forcément sur le fond) et c'est là qu'interviennent les trois femmes de Vertov. Et c'est ici qu'intervient le travail d'Anne Fabre (on trouvera son intégralité en partie trois) qui a disséqué ces fameux plans.

Il s'agit donc de la mort de Lénine, donc déjà d'une disparition d'un certain communisme, et créant par la même une forme de référence passée au sens propre. Et ce *passage* s'adresse aussi aux images des partisans, faisant référence indirectement au banquet.

Le sens profond de cette séquence apparait alors : bien loin d'un rêve de ce qui aurait pu être, la pensée de Chiara permet au spectateur à la fois de rejeter l'action des BR au nom de l'humanité et des valeurs défendues par les partisans eux-mêmes, mais en renvoyant tout cela dans un passé qui est *vraiment passé* : Les BR ne sont donc plus que des fantômes qui , à l'image de leur psalmodie fanatique répondant au discours médiatique, ne sont plus dans la réalité, même –et surtout– celle des luttes contre le système.

C'est toute l'ambivalence du propos de Bellochio : un attachement à une communauté , à des valeurs issues de la résistance et du communisme italien , mais aussi la proclamation du crime de ceux qui croient qu'assassiner Moro, c'est être fidèle à cette communauté de pensée et d'actes. Il fait bien sûr dire à Enzo (le scénariste !) qu'ils sont *fous et stupides,* mais le vrai propos de Bellochio va plus loin : il ne les considère pas comme des monstres mais plutôt comme des *déviants,* des avatars malfaisants de la « famille »… comme par hasard un des thèmes récurrents de l'œuvre de Bellochio.

Symboliquement, ces « avatars déviants » sont aussi fragiles : cette séquence si forte se clôt de manière presque triviale *et totalement a politique* : Chiara perd le fil de sa pensée devenue la nôtre à cause de l'esclandre d'Ernesto qui veut sortir –et donc rompre avec la « communauté »- pour une simple pulsion sexuelle, dont l'argument le plus pitoyable est « je suis un loup » qu'on imagine plus dans la bouche d'un fasciste que dans celle de l'avant-garde révolutionnaire…

En résumé, comme à l'habitude dans une œuvre de qualité, une séquence importante contient le film en entier ou à peu près. Ici, on a peut-être plus encore l'aspect crépusculaire, cérémoniel de l'ensemble du dispositif filmique. Mais cette séquence n'est pas allégée par l'utilisation d'un impromptu, du rêve ou de la respiration de l'extérieur, comme celle du banquet ni par un parcours montrant « ce qui aurait pu être » : on est donc au cœur du dispositif de Marco Bellochio pour apurer sa propre implication dans cette Histoire, c'est-à-dire celle de l'Italie des années de plomb, par-delà les utopies véhiculées par la Résistance et les années post 68/69. En ce sens, le choix de Vertov (ce qui représente le meilleur du cinéma révolutionnaire soviétique, cassé par Staline) et de Rossellini (monument du néo réalisme italien et symbole du mythe de la résistance pendant la guerre civile italienne) prennent encore plus des sens, Bellochio l'admet lui-même dans plusieurs entretiens (voir partie trois).

Les années Mao

Séquence du combat des femmes et des homosexuels

36 31 – 41 01 Durée : 4mn 30 secondes 43 plans

P 1 : Annette Lévy-Willard : « les femmes sont la moitié du ciel » [mais] « cela n'a pas atteint les neurones de nos amis militants masculins qui étaient restés très très machos».

P 2 : Tract « la femme le prolétaire du prolétaire » en off toujours voix de ALW.

P 3 et 4 : retour sur ALW avec un cadré plus large permettant de voir photo d'une manif féministe avec slogan « le futur n'est plus ce qu'il était ».

P 5 à 8 : 4 plans d'un film d'archive sur une manif du MLF avec son in puis reprise voix off ALW.

P 9 : Plan ALW avec le « torchon brûle ».

P 10 à 17 : Retour au film d'archive. Ralenti : adéquation entre discours d'ALW et les slogans vus sur les banderoles.

P 18 et 19 : Yves Hardy : le « numéro de « Tout ! » géré par « les copines du MLF »et ALW.

P 20 à 25 : 6 plans d'extraits en images fixes de ce fameux numéro 12 de « tout ! ».

P 26 : Roland Castro : sur les limites d'acceptation de ce numéro de « Tout ! » notamment par la « base » ouvrière.

P 27 à 32 : 6 plans d'un film d'archive sur une manif d'homosexuels.

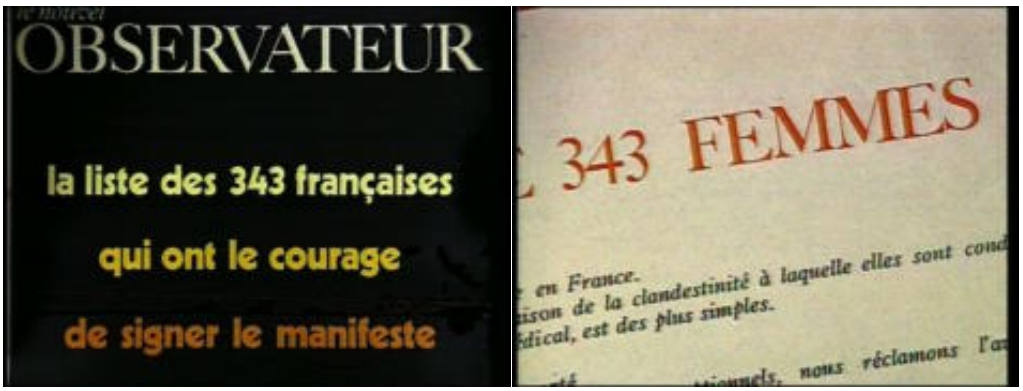
P 33 et 34 : Plans d'un film d'archive manif féministe : « Oui papa oui chéri oui patron y'en a marre ! ».

P 35 : Retour ALW : « les maos n'étaient pas mobilisés sur l'avortement ».

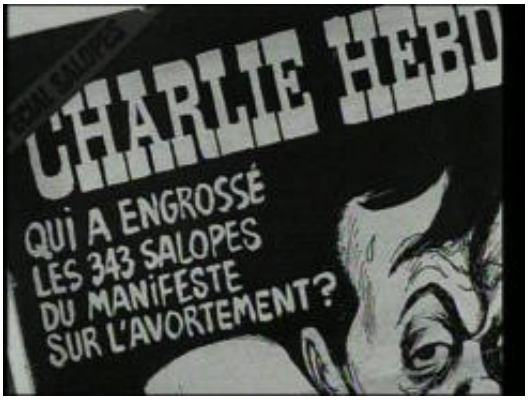
P 36 et 37 : manif féministe : deux images fixes, dont une recadrée « tournée »après fondu enchainé.

P 38 : Image fixe sur le procès de Bobigny.

P 39 et 40 : deux images fixes du « Nouvel Observateur « consacré aux « 343 salopes », dont la deuxième « Zoomée ».



P 41 et 42 : la « une » de Charlie hebdo sur les « 343 salopes ». En off : bruits et slogans manif féministe.



P 43 : Plan extrait film d'archive INA : Marie José Nat dans une manif pour le droit à l'avortement (En 1974, puisque allusion à la loi Veil).

Transitions séquence suivante (les dérives de la GP) : « Tout le monde dit VLR… ».

Ici, pas de diptyque comme pour *Buongiorno, notte*. Le calcul de la durée moyenne des plans ou de l'articulation entre les différentes parties n'aurait pas de sens ici. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'organisation interne, bien au contraire. Mais ce qui domine ici, c'est le *dynamisme* généré par les images, à l'image des manifs joyeuses et déviantes de femmes ou des homos, surtout à l'aune des mentalités du début des années 70. Plus qu'un exposé, il s'agit donc de recréer une ambiance, un « air du temps » comme dirait Roland Castro.

Mais il faut aussi et d'abord un discours : c'est le rôle d'Annette Lévy Willard, passée de VLR au MLF, omniprésente dans la séquence, soit directement à l'image avec sa photo de l'époque ou des symboles de MLF comme le « torchon brûle ». Son rôle est de permettre au spectateur de comprendre les différents moments de la lutte des femmes, culminant avec le problème de l'avortement ; mais aussi les contradictions internes (les maos peu féministes au final) qui l'ont poussée avec d'autres à inventer quelque chose de nouveau, allant jusqu'à imposer la liaison avec les homosexuels, le tout culminant avec les manifs communes et ce fameux numéro 12 de « Tout ! ».

En contrepoint, l'intervention très rapide de Roland Castro montre bien l'aspect extrêmement révolutionnaire de cette lutte nouvelle, puisque les Maos eux-mêmes (lui en premier, il l'admet) ont eu du mal, voire ont refusé, à s'engager dans cette voie.

Dynamisme donc : Toute la palette « image » est ici utilisée (images mobiles d'archives noir et blanc ou couleur, images fixes de toute nature dont certaines retravaillées pour les rendre plus efficaces encore bande son riche -exception néanmoins : pas de chanson ici- servant souvent aux raccords, mise en rapport de l'image et du discours, avec une intervenante « qui crève l'écran » au moins aussi bien qu'une actrice professionnelle et qui a le temps de s'exprimer dans les limites d'une séquence de 4 minutes.

Une seule différence majeure par rapport aux autres parties : pas d'intervention en off de Bernard Debord, comme s'il fallait laisser la parole aux seules femmes dans une logique de désaliénation du pouvoir et du discours masculin dominant, comme on disait à l'époque et un plus tard (j'ai pratiqué cette dialectique… on voit bien le chemin régressif parcouru depuis.)

Cette séquence d'apparence si légère est peut être un révélateur d'un des aspects qui explique l'écart entre l'expérience italienne et le cas français. La séquence de *Buongiorno, notte* étudiée montre bien les blocages et l'enfermement des BR : dans leur lutte, ils se révèlent incapables de dépasser (ce qui ne veut pas dire renier) les références *passées*, et Chiara elle-même finit par juger l'action de ses camarades avec ces mêmes références. A l'opposé, les images de Bernard Debord explosent de nouveauté et de *dépassement* justement : la GP n'était pas différente des mouvements italiens (il suffit de relire les paroles des « nouveaux partisans » de Dominique Grange pour y voir les références permanentes à la deuxième guerre mondiale) mais le mouvement autre que *strictement politique* généré au début des années 70 a réussi à féconder la société française durablement et ce d'une certaine manière jusqu'à aujourd'hui (c'est le sens fondamental du film de B. Debord, on y reviendra).

En ce sens, et l'intervention de Roland Castro qui fait le raccord avec la partie suivante sur les dérives violentes de la GP et de la NRP est là aussi significative : les Maos n'ont pas été *vaincus*, ils ont été *dépassés* par un mouvement qu'ils avaient, avec d'autres, généré.

A l'opposé, la cérémonie de deuil que constitue *Buongiorno, notte* et notamment la séquence étudiée montre l'impasse fondamentale de l'ultra gauche italienne, même soutenue par un mouvement social plus large qu'on l'imagine souvent. Pour Bellochio, une des explications est peut-être à chercher du côté religieux…

Alors bien sûr toute une série de causes politiques, historiques, sociologiques…expliquent cette différence et son résultat avec les « années de plomb » d'un côté et les « années de poudre » de l'autre ; mais si on en reste au simple (?) niveau de l'analyse des images cette différence saute aux yeux : Ici, les points de vue des deux réalisateurs s'opposent fondamentalement, et la différence de *forme* entre les deux films n'a ici que peu d'importance.

C : Essai d'analyse filmique

Cet essai a été essentiellement fait à partie des analyses séquentielles déjà développées précédemment, mais aussi grâce aux pistes données par les critiques exposées en troisième partie. On y a ajouté l'excellent article de **Marie Fabre**, ainsi que des éléments trouvés dans un article de **Lydia Pastorelli – Blanc** (« BN et le rapport de l'art au réel » revue Hors champ, P 48 à 51) et d'autres trouvés dans l'article de **Dora D'Errico** (« BN, le film d'une mécanique et d'un imaginaire », ENS LSH de Lyon, mai 2007)

Commençons par l'entrée en matière : Marco Bellochio place le spectateur à l'intérieur de l'appartement, soit avant même l'arrivée des brigadistes, et donne tout de suite à penser avec la dédicace « à mon père » ainsi qu'avec les premiers mots de l'agent immobilier qui décrit « Questa palazzina è molto tranquilla » dans le noir avant que le chat ... noir donne lui aussi un premier signe tangible mais non historique de la tragédie à venir.

Bernard Debord, lui, choit une autre voie : il s'agit ici du détournement des images d'archives. Le visage trop lisse de Mao Ze Dong, auréolé–nimbé et diffusant une lumière rayonnante issu des plus kitschissimes images de la propagande chinoise désamorce dès la première seconde faussement involontairement une pesanteur idéologique qui aurait pu plomber le film dès son introduction.

A la suite, la force des images puissantes des défilés propagandistes révolutionnaires est atténuée par la voix off de l'auteur lui-même qui pose ses problématiques.

En un sens, les deux démarches apparemment opposées trouvent pourtant leur point commun dans la prééminence du « JE » (« à MON père », « je suis de cette génération… ») et la présentation du dispositif filmique : Un enfermement où le spectateur va être partie prenante du propos du réalisateur d'un côté, un mode d'emploi du film et de son récit via des images d'archives mises à distance critique par la parole de l'autre.

Le but de ce court paragraphe est donc de se demander à quoi servent au final ces deux démarches à la fois parallèles et dissemblables.

A partir des bases précédemment indiquées, il semble que l'on peut dégager trois grands axes d'analyse avec mise en parallèle :

D'abord ***le rapport à l'Histoire et à sa représentation pour le spectateur*** : il s'agit ici du choix de la représentation du temps, et du choix des images entre fiction et « réalité ».

Ensuite ces deux films présentent, on vient d'y revenir, ***un discours à la première personne*** : c'est la question de la mise en scène, où là s'affirme la différence de Buongiorno, notte.

Enfin et en forme de conclusion, il s'agira donc de résumer ***le point de vue des deux auteurs***, à la fois sur leur vision personnelle de leur passé, mais aussi sur la différence entre l'expérience italienne et celle de la France, le tout renvoyé au spectateur des années 2005/ 2012.

Deux films qui questionnent le temps et l'Histoire avec des images :

Commençons d'abord par la base même de la construction d'un discours historique : la chronologie.

Là aucune différence. Les deux réalisateurs choisissent la linéarité la plus claire : de la découverte de la cache aux obsèques de Moro d'un côté, de la naissance d'une génération fin années 60 à la fin du « gauchisme flamboyant » avec un épilogue héritage actuel pour l'autre. De plus, et dans les deux cas, des repères précis sont indiqués au spectateur : 01/01/78 et carton explicatif à la fin de *BN*, dates donnés et (ou) visibles sur les documents filmés voire indiquées par les témoins pour *les années Mao*.

Pourtant, comme d'habitude, le repérage chronologique est plus subtil qu'il n'y parait : dans les deux films il n'y a pas de « retour sur fondements » : aucune allusion ou démonstration pré 78 pour Marco Bellochio, aucune histoire du socialisme post 45 dans les deux cas, pas de développement sur les fractures post 56, notamment pour l'UEC en France. Dans le cas de BN, l'action se déroule sur la durée des 55 jours de séquestration (plus l'introduction fin 77 début 78) ... et pourtant le spectateur finit par ne plus avoir de notion du déroulement réel du temps, et il n'est pas question ici d'ellipses complexes : c'est la répétition des rites journaliers, comme dans une prison, qui dilate le temps au point de le rendre incompréhensible et pourtant palpable.

D'une manière plus atténuée, on assiste en partie au même phénomène dans le film de B.Debord : certes son travail s'inscrit plus dans une logique d'un modèle plus descriptif , plus « classique » que BN, mais si on y regarde de plus près le détail de la chronologie importe peu à l'auteur : c'est au contraire là aussi un temps dilaté qui l'intéresse, soit plus la question des évolutions sociétales, de l'héritage post 60/70 que du détail de la chronologie de l'histoire de la GP par exemple. On l'a vu, des choix ont été faits sur ce plan, et c'est ce qui incite certainement Serge July à indiquer qu' « une histoire de la GP reste à faire". Précisément, oui, car ce n'est pas ce qui intéresse le plus B.Debord. Dans son optique, un film où la chronologie précise du mouvement maoïste serait l'élément central de la construction du récit (naissance, développement et apogée, fin(s) et héritages) serait au mieux ennuyeux, au pire mortifère. Il l'indique bien dans les origines de son travail: son film est pour un public d'aujourd'hui, pas pour des témoins de l'époque. A l'opposé, la chronologie dilatée de Bellochio est elle *cérémonielle, mortifère* : Résistants fusillés, images d'un bolchévisme déjà mort en 1978, banquet commémoratif…

En ce sens, les deux films s'inscrivent ***Dans*** l'histoire, mais ne sont pas – et surtout ne se veulent pas- ***des films D'Histoire***. Pourtant, et en adoptant une démarche à la fois parallèle dans la forme et divergente sur le fond, les deux exemples choisis font ***œuvre d'histoire*** : ils participent tous les deux d'une meilleure approche subtile et complexe, car jamais caricaturaux ni dans l'hagiographie, ni dans la charge.

Passons maintenant au matériau de base de la construction du discours filmique : le choix des types d'image et leurs articulations.

L'image d'archive est utilisée intensivement dans les deux cas. Bien évidemment, elles sont à la base du film documentaire, mais elles sont essentielles aussi dans la fiction de Bellochio, on l'a vu. A la limite, on pourrait même imaginer la même image dans les deux films (le cas s'était produit dans le cadre de l'étude parallèle du film de fiction « les fragments d'Antonin » et du documentaire « le soldat inconnu vivant »)

D'où vient cette similitude…qui n'est qu'apparente bien sûr ?

Prenons par exemple l'utilisation des images TV: elles sont très présentes dans les deux cas mais avec des choix différents.

Dans BN, c'est d'abord le choix des extraits – eux- mêmes retravaillés, donc quelque part fictionalisés- des JT de la RAI de 1978. De ces extraits multiples, deux ressortent particulièrement : le reportage sur les obsèques de l'escorte de Moro, et surtout bien sûr le long travelling lors des « obsèques » officielles agrémentées de plans sur le Pape. Deux cérémonies donc… ce n'est pas un hasard bien sûr et participe du point de vue global de l'auteur.

A l'opposé, et cela pourrait au départ paraitre surprenant, Bernard Debord utilise très peu les archives de l'information TV des années 60/70 –à l'exception notable du cours extrait de « Tel quel » et surtout de celui de la « sortie » au propre comme au figuré de Bernard Clavel. Il préfère utiliser les images de films militants de l'époque (ceux de JP Thorn par exemple) ou d'extraits de reportages de manifestations ou de luttes… alors que les JT de l'époque (« la voix de la France » faut-il le rappeler…) parlaient des « casseurs » ou du procès Le Dantec.

Plus significatif, B. Debord va utiliser des images TV déviantes non pas par rapport aux canons de la censure de l'époque mais plutôt par rapport au sujet lui-même : si on commence la présentation des *années Mao* en disant qu'on peut y voir les deux Michel (Polnareff et Fugain !) beaucoup pourraient être déstabilisés… A la limite, on pourrait dire alors qu'on assiste alors à une sorte de parallélisme inversé : M. Bellochio va donner du poids et du sens « lourd » à son film via les archives TV -mais avec leur fictionnalisation, ne serait-ce qu'avec l'emplois de la musique de Pink Floyd- alors qu'à l'opposé B.Debord s'en sert pour alléger, dynamiser et diversifier son propos (l'exemple le plus extrême pourrait être l'intervention de Pierre … Cardin, en lieu et place de Pierre …Victor !)

De même, les deux films abolissent la frontière images du réel/images de fiction : Chez Bellochio la fiction est documentarisée à l'image de « Païsa », un œil non averti peut aisément et de bonne foi assimiler les images de Rossellini à celles des archives nazies , même si la qualité de la lumière et du grain de l'image ne trompe pas… A l'opposé moins d'ambigüité apparente chez Debord : les deux fictions utilisées (*La Chinoise* de Godard et les *invasions barbares* d'Arquand) sont bien présentées comme telles… mais…

On pourrait objecter que le film de Jean Luc Godard date de 1967, donc déjà quasi archive en tant que telle par son côté révélateur ou prémonitoire ; acquérant ainsi un statut d'image témoignage, proche par exemple de celui du *Great Dictator* de Charlie Chaplin.

De même, l'extrait choisi des *invasions barbares* : il tend lui aussi à devenir une sorte de passage obligé pour l'illustration du thème *autocritique* (!) des « ex » .Symboliquement, cette séquence d'une efficacité redoutable a ouvert la présentation du FIFH de 2010 consacré au communisme… on retrouve ici l'effet « *Good bye Lenin* », où la séquence de la statue- superbe au demeurant- est devenue tellement iconique que les manuels scolaires reproduisent à l'infini l'image de la statue de Lénine déboulonnée et tirée vers le ciel par un filin, mais celle-ci dans le réel, quelque part entre Kaunas ou Erevan…

Mieux encore, les deux cinéastes utilisent les deux types d'images en raccord, pour encore mieux « brouiller les pistes ».

Dans BN, dès le début du film dans la partie 2, c'est le raccord entre le visage de Chiara levé vers le ciel (fiction) et l'image de mauvaise qualité de l'hélicoptère (archives TV). Ce choix même de la mauvaise qualité est intéressant : Bellochio aurait très bien pu filmer un « vrai » hélicoptère et faire un raccord parfait. Paradoxalement, c'est justement la succession d'une image réelle « moche » qui rend la juxtaposition fausse, mais voulue pour renforcer l'effet quasi fantastique ou onirique recherché ici.

Ensuite, dans la partie 5 le procédé monte d'un cran : c'est le plan avec la photo « reconstitution » où le visage de l'acteur Herlitzka devient la juxtaposition de celui de Moro. Rien dans le récit n'imposait un tel choix : c'est donc bien la volonté du réalisateur de chevaucher là encore la frontière ténue entre image de fiction et image du réel. Ce procédé peut d'ailleurs ici trouver sa limite dans son aspect presque trop démonstratif, pour ne pas dire un peu trop appuyé.

De manière plus subtile il y a la séquence spirite, qui reconstitue un épisode réel (voir les entretiens de l'auteur avec la presse sur ce point). Ici c'est paradoxalement la présence de Bellochio en personne qui rend la séquence crédible !

Enfin le paroxysme est atteint avec la très courte séquence fiction du Pape, superbe dans sa forme pour mieux atteindre son but de fond, à savoir le petit « mot » d'Andreotti ; bien vite mise en perspective avec les « vraies » images de Paul VI -qui n'a d'ailleurs plus que quelques mois à vivre au printemps 1978.

Et pourtant Marco Bellochio avait dès le départ haut et fort proclamé que son film était une fiction, et surtout pas un film historique sur la mort d'Aldo Moro (le film avec Gian Maria Volonté l'avait de toute façon précédé). Sa fiction parle bien pourtant d'Histoire à partir d'un évènement fondateur de l'Italie d'après 1945 : il n'a donc pas pu s'empêcher de croiser les images de dates et de nature différente de manière quasi *généalogique* : C'est donc moins une fois de plus la différente de nature qui importe mais le rapport de filiation, de logique pour le discours présenté dans le film.

Bernard Debord n'agit pas autrement quand il donne le rôle de « clappeur » à JP Léaud, image de fiction « archivée » qui permet au spectateur de passer au chapitre essentiel consacré à la guerre du Viet Nam. Cette matrice fondamentale de la *génération*, prise de conscience politique globale, nous est donc offerte par un claquement de doigt dynamique, issu DU film iconique, répondant d'une certaine manière par anticipation au dialogue acerbe des *invasions barbares* « tout ça parce qu'un gros lourd de Canadien français avait vu les films de Jean Luc Godard et lu les livres de Philippe Sollers…».

De même, en effet miroir, les images de variétés d'archive (merci Maritie et Gilbert Carpentier !) apparaissent presque comme des images de fiction, ou tout du moins décalées voire gentiment déviantes… On saluera ici le choix quelque part osé et radical, sans oublier l'humour, de « c'est un beau roman, c'est une belle histoire » pour illustrer la partie sur les héritages post maoïstes… A l'inverse, la séquence la plus « vraie » du film de Bellochio est certainement celle du banquet et de sa chanson reprise en cœur (partie 9), alors que c'est la plus mise en scène, la plus préparée puisque en extérieur et avec de nombreux figurants et acteurs…

En résumé ce n'est donc pas la nature et l'utilisation du matériau image, finalement assez proche sur le fond dans les deux films, qui change ici le sens des films choisis. Fiction documentarisée, archives fictionalisées, peu importe : c'est l'utilisation de ses images, au service d'un discours, qui est importante ici.

Mise en scène : deux visions opposées d'un passé personnel et collectif.

« Tout film historique est une nouvelle élaboration de l'imagination » (Marco Bellochio, entretien avec Lorenzo Codelli, pour Positif N° 516, Page 9).

Le parti pris de l'auteur de BN s'est exprimé dès le départ par le refus de la reconstitution ou de l'explication didactique des années de plomb italiennes. Il s'agit donc bien d'une relecture, mais moins ***de*** l'évènement lui-même qu'***à partir*** de l'évènement, celui-ci devenant un révélateur.

Révélateur de l'époque, bien sûr, mais aussi et surtout de la réflexion quasi actuelle après 35 ans de recul. En ce sens, le film répond parfaitement à la règle des trois temps (Récit : 1978, construction : 2003, Vision : 2012) et donne à voir la vision d'un témoin et d'un acteur de l'époque, même s'il n'a jamais été BR, soit une sorte de « spectateur engagé »comme aurait dit Raymond Aron. L'étude de la mise en scène de *Buongiorno, notte* se résume donc à une question simple : savoir qui parle et comment.

C'est bien sûr d'abord le personnage de Chiara. On peut tout d'abord la considérer comme une sorte d'interface entre le spectateur et l'évènement lui-même (elle apparait dès la première séquence). Marco Bellochio lui donne une autre vie, un extérieur, des parenthèses pour sortir du huis clos étouffant de l'appartement cache. Ces parenthèses sont d'abord virtuelles (les voix, les rêves) mais aussi réelles (le travail à la bibliothèque), et surtout bien sûr la sortie commémorative de la disparition de son propre père.

Mais sa position à l'intérieur du commando des BR est elle aussi particulière : elle ne participe pas directement à l'enlèvement (qui se solde par cinq morts) mais règne sur le foyer (les plans sur son travail de maitresse de maison, et surtout la réflexion de Moro qui s'est rendu compte de sa présence rien que part le soin apporté à son linge). Elle permet donc au spectateur d'entrer au propre comme au figuré à la fois dans le cœur de la séquestration et au cœur du débat sur l'action des BR vu de l'extérieur (symboliquement, ses propres camarades sont les premiers à lui poser « la » question).

Pourtant, dans la première partie du film, elle reste fidèle à son engagement: elle se réjouit du succès du rapt et ses premiers doutes ne s'expriment que via des rêves encore confus en terme de sens (les images Vertov). Elle participe également à la psalmodie « La classe ouvrière doit tout diriger » à l'unisson des trois autres en réponse au discours officiel relayé par la TV. Mais là encore rien n'est simple : le réalisateur la filme souvent soit fébrile, soit en état de sidération (l'hélicoptère). Comme si elle se regardait vivre, ou comme si elle rêvait sa vie.

En cela, l'irruption de la voisine et de son bébé (à la fois totalement réaliste et totalement absurde : quelle probabilité y avait-il pour que juste à ce moment précis…) renforce cet état d'exister à la fois *dans* et *à côté* de l'évènement. A partir de ce personnage interface, il fallait donc à Marco Bellochio un autre viatique pour mettre en scène sa vision post évènement.

C'est bien entendu le rôle du personnage d'Enzo. Dès l'arrivée de Moro dans la cache, l'auteur prend bien soin de fixer par un gros plan le scénario (le fait est qu'en plus, le vrai Moro avait bien un scénario dans sa serviette personnelle !). Il est déjà signé Enzo (mais le spectateur néophyte ne peut pas encore faire le rapport à ce stade) et va permette au réalisateur de devenir un des vecteurs d'expression de son point de vue et surtout de permettre au personnage de Chiara (Claire, en italien…) d'évoluer dans tous les sens du verbe car c'est lui qui lui permet de prendre deux virages essentiels : d'abord sortir loin (partie 7) ensuite et surtout penser plus loin, sans se renier (partie 9 : le discours lors du repas commémoratif, et surtout partie 10 : le scénario où Enzo la met involontairement [?] en scène). Ce scénario dans le scénario permet donc à Marco Bellochio d'amener le spectateur à la séquence du martyrologue en parallèle (séquence 2, partie 9), donc à son point de vue, mais aussi comme s'il voulait se détacher de sa base scénaristique « vraie » c'est à dire le témoignage d'Anna Laura Braghetti pour inventer un scénario de « réparation » à la fois pour Moro et sa génération.

Ceci dit, l'auteur n'est pas pour autant naïf : si Enzo offre une porte de sortie à Chiara via la tentation de la libération sans trahison, c'est pourtant Enzo qui se fait arrêter (bizarrement peu d'analystes ont vu ce moment, pourtant crucial de mon point de vue : la logique de la tragédie réelle est donc respectées jusqu'au bout. Au final, la rencontre Chiara / Moro ne pouvait donc pas se passer réellement (partie 11) : un des plans les plus symboliques de la séquence et même du film les montre en dialogue dos à dos (P 24) avec en plus une réponse mensongère de Chiara : « je pleure de rage ».

En résumé, comme l'a très bien vu Jacques Morice pour *Télérama,* « *le nerf du film, c'est l'empêchement* […] », le tout étant renforcé par la construction permanente de l'enfermement via l'architecture interne de l'appartement, et notamment de la cache, sorte de saint des saints en négatif… mais même l'extérieur n'échappe pas à cet aspect labyrinthique : le bureau de la bibliothèque est en sous-sol, l'escalier semble sans fin, la rue à côté de l'appartement est fermée par un mur… seule la séquence du banquet, encore elle, permet d'élargir exceptionnellement le cadre. Elément supplémentaire : la lumière blafarde, ou faible, le noir, la nuit, qui contraste là encore avec la lumière puissante de la séquence du banquet.

A côté, en contrepoint, la mise en scène des *années Mao* est plus transparente : On pourrait déjà dire que les moyens ne sont pas les mêmes, l'essence du projet non plus, qu'un documentaire de 55 mn, n'a pas les mêmes logiques et problématiques qu'une fiction d'une heure 45 …

C'est l'évidence, mais il semble que l'essentiel est ailleurs: Ici, l'alternance classique des témoignages et des documents d'époque n'enferme pas le spectateur mais lui offre au contraire un parcours qui n'est pourtant pas à sens unique : sur la forme il n'y a qu'à voir la différence entre les intervenants qu'on pourrait qualifier de « gourmands « (Miller, Castro, Annette Lévy Willard…) et ceux plus sur la réserve ou l'explication docte (July, Geismar…) alors que le procédé de filmage est exactement le même (siège, fond noir, éclairage indirect).

Sur le fond, on voit et on entend bien aussi la différence entre les « sociétaux » qui recouvrent les « gourmands » et les « politiques », July en tête : sa réponse sur l'affaire de Bruay est un modèle d'échappatoire verbale, alors que précédemment Roland Castro ne s'est pas encombré de circonvolutions pour qualifier les articles publiés à l'époque, sous la responsabilité de Serge July faut-il le rappeler. De même, on entend bien en creux les divergences par rapport à la dissolution de la GP…

Il n'y a donc pas ici un quelconque enferment du spectateur. Comme déjà indiqué, *les années Mao* ne sont pas une cérémonie de deuil « pour solde de tout compte » mais au contraire un élan, une volonté de dépasser l'empêchement justement montré par Bellochio. Il y a quelque chose de lumineux, au contraire, dans la mise en scène de B.Debord : la séquence sur les femmes, les chansons, l'action des intellectuels et des médias… multiplient les points de vue internes, sans pour autant tomber dans la naïveté et l'angélisme : l'auteur aborde le point de la lutte armée (partie 8, cinq minutes sur 55) mais sans en faire le point nodal de son film, ouvert donc sur l'extérieur à l'opposé du film de Bellochio.

Sur cet aspect donc, non seulement il n'y a aucun point commun entre les deux films, mais au contraire une divergence fondamentale, une bifurcation à partir d'un point de départ pourtant commun, soit la vision d'un témoin engagé.

Logiquement, le point de vue développé par chacun est donc différent, même si aucun des deux n'est dans le reniement…

Deux points de vue sur l'ultra gauche

Pour Marco Bellochio son film est une manière d'inventer un nouveau passé, si on permet ce quasi oxymore. Inutile de revenir sur les aspects directement politiques et idéologiques du film, ils ont été déjà explicités et ils sont de toute façon résumés par le discours d'Enzo et la séquence du martyrologue.

L'originalité du point de vue de Bellochio est là encore ailleurs : il faut enfin aborder la place du personnage de Moro dans le film. On l'a vu, il apparait tardivement, parle finalement peu, et met les brigadistes au pied du mur et face à leurs contradictions.

C'est évidemment une image *du père* global qui est donnée ici, à la limite le nom célèbre accolé ici n'a que peu d'importance pour le jeu de l'acteur qui a su justement s'en libérer. Il s'agit d'un vieil homme produit d'un système, acteur de ce système mais broyé par celui-ci ou plutôt par un contre système qui ne débouche sur rien sinon un mécanisme inéluctable de mort finalement inutile, sauf peut-être aux acolytes de Moro : le fantôme d'Andreotti rôde, vu à travers les images TV et surtout le petit bristol assassin remis au pape. Il n'y a donc pas ni apolitisme, ni glorification excessive d'Aldo Moro, au final spectateur de sa propre marche à la mort (les rêves des sorties ratées, l'échec de l'accumulation des impromptus).

Il montre donc la violence révolutionnaire comme un processus mortifère inutile, et de plus mis en place par des acteurs eux-mêmes déjà morts dans une société qui les a déjà largement dépassés. Le phénomène joue aussi pour Moro, issu lui aussi de la résistance et de la reconstruction italienne de l'immédiat près guerre. On lira sur ce point l'excellente contribution d'Anne Fabre (partie III) qui part de l'utilisation des images rajoutées au récit filmique de Bellochio. Il ne s'agit pas donc d'une réhabilitation de Moro, ni d'un acharnement trop facile sur les brigadistes : à part la séquence du martyrologue où leur assimilation aux fascistes est évidente, ils sont plutôt montrés comme des personnages normaux (les repas, les canaris, les aspirations voire les doutes d'Ernesto…)

On remarquera d'ailleurs sur ce point que la violence inhérente à l'évènement est déréalisée - mais cela ne la rend pas innocente pour autant- : la mort de l'escorte est vue à travers le prisme du reportage TV qu'Ernesto regarde comme si il n'y avait pas participé… A l'image de ce détachement, on notera aussi comme l'a très bien vu Dora D'Errico que les armes sont bien là, mais comme « armes passives » : « On les voit, mais ils ne s'en servent jamais » (Marco Bellochio).

Alors, que penser du point de vue au final de Marco Bellochio, qui dépasse donc le simple « ils sont fous et stupides » d'Enzo ?

Il faut peut-être chercher du côté des dernières secondes du film : subtilement, il a pour une fois dérouté le spectateur dans son jeu rêve/réalité : il est fort probable que beaucoup d'élèves pensent que le stratagème de Chiara lors du dernier repas soit « réel » et qu'il soit sidérés eux aussi par la sortie d'Aldo Moro… mais pourtant le réalisateur prend bien soin de terminer son film par le « vrai » départ de Moro vers la mort…

Terminer ? Non ! Le dernier plan, avec la musique quasi ironique de Schubert nous redonne encore la vision d'un Moro libre, presque moqueur face aux évènements, à la classe politique italienne et au spectateur.

Le cœur du point de vue de Bello Chio est peut être alors dans le travelling sur la classe politique italienne, avec en point d'orgue « Il Divo » Andreotti : la vraie trahison à l'égard de Moro n'est pas celle des brigadistes, mais de ses pairs (on retrouve le même discours dans le film de Sorrentino, où tout glisse ou a glissé sur Andreotti, *sauf Moro* dixit « il Divo »…)

Dernier aspect intéressant sur le point de vue de Mario Bellochio : l'importance donnée à la religion. Le film, on l'a vu, est conçu comme un rite funèbre, avec plusieurs figures christiques, dont Moro est le représentant le plus éminemment. Mais les BR eux-mêmes n'échappent pas à l'emprise catholique : dans le dernier rêve de Chiara ils se signent au ralenti (cet aspect est d'autant plus prégnant que JM Frodon a cru, lui qu'ils se signaient systématiquement !)...

Enfin, et ce n'est pas anodin, la place donnée au Pape Paul VI, sorte de « super père » traité – et c'est le seul- à la fois via un personnage de fiction et les images d'archive. Lui aussi reste dépendant de la logique de mort, assujetti au « petit mot » d'Andreotti.

Que cette histoire soit réelle ou non -il y a polémique encore sur ce point en 2012- importe peu. Ce qui intéresse Bellochio c'est de montrer un homme voulant tout faire pour sauver Moro (les plans où le Pape jette tous les papiers sur son bureau pour ne garder que la lettre et le mot « Andreotti ») et pourtant présent à ses obsèques nationales, sur son palanquin plus comme une momie déjà *ad cadaver* plus que comme le représentant du Christ rédempteur.

Au final, s'il ne s'agit pas un règlement de compte avec son propre passé, il y a quand même inventaire : *Bellochio veut reconstruire quelque chose, débarrassé d'une culpabilité personnelle et collective, bref dépasser le traumatisme de la mort de Moro pour avancer.*

Laissons le mot de la fin à Jacques Morice de Télérama : « *Bellochio préfère lancer une piste et choisit la délivrance, en imaginant une évasion tranquille. Moro et certains des BR, ensemble et sans le savoir, ont bel et bien ouvert une brèche.* »

Et *les années Mao ?* Reprenons l'image du Père « global ». On aurait pu s'attendre au Général, mais c'est Mao en personne qui est convoqué : nouveau point commun entre les deux films ! Mais là pas de création du passé autre : la figure du père disparait progressivement dans le néant avec la « une » de *Libération* après avoir été assassiné de manière radicale avec l'extrait des *invasions barbares.* Mais d'un autre côté, et en cela B. Debord rejoint Bellochio, il ouvre une brèche avec les interventions finales où il montre lui aussi la nécessité de dépasser sans renier, et que l'action et les résultats peuvent passer par d'autres voies que la révolution ou la lutte armée imaginées mais déjà mortes fin années 6O.

Là où il y a divergence, c'est que le meurtre du père a eu lieu *en réalité* en Italie, et que la violence armée a fait des ravages (voir les documents historiques sur ce point) avec en plus un terrorisme d'extrême droite très meurtrier : jusqu'aux attentats de Madrid, l'attentat de la gare de Bologne restait l'action terroriste la plus meurtrière de l'après-guerre. Ce meurtre n'a pas eu lieu en France, et à l'opposé le meurtre de Pierre Overney a clôt quelque part la tentation de la guérilla urbaine et de la lutte armée, alors qu'en Italie le processus armé commence justement à ce moment-là. Cette dérive mortifère en France n'a pas existé (même si cela n'a pas été sans casse « interne », Dominique Grange range le rappelle avec justesse) et en terme de représentation les films le montrent bien : prégnance des images de Vertov, Rossellini, de la propagande stalinienne et des références deuxième guerre mondiale.

C'est peut-être là qu'est la clé de la différence entre le cas italien et le cas français : comme le dit Miller « les Maos n'ont pas démérité de la démocratie » alors que la dérive politique et armée italienne a voulu tuer le père, la religion, créer la dernière révolution violente du monde occidental développé alors qu'en France le problème ne se posait déjà plus en ces termes. Et c'est pour cela que le film de Bellochio est unilatéral, alors que celui de B.Debord est choral et multiforme. On notera d'ailleurs l'abondance des images anodines mais pourtant signifiantes sur la rue, la société française, alors que bien logiquement la société italienne est quasi absente du film de Bellochio, ou se résume à un dialogue muet entre deux employés de la bibliothèque, l'un faisant le salut fasciste l'autre levant le poing serré, ou la commémoration magnifique qui réunit tout le monde mis ne débouche sur rien…

Alors bien sûr on objectera que les explications politiques, historiques ou sociologiques sont au moins aussi importantes que ce combat entre ouverture et fermeture.

Bien évidemment ! On trouvera d'ailleurs en partie III une référence fondamentale pour ces aspects, en l'occurrence le livre d'Isabelle Sommier.

Mais ce qui a intéressé ici est évidemment la question de la représentation filmique, qui obéit forcément à d'autres logiques…

A Bernard Landier, mon Maitre et ancien Garde rouge.

Frédéric Fièvre

5 septembre 2012

III : Autour du film

A : Quatre critiques/ analyses

1) Télérama N° 2821, 4 février 2004

Marco Bellocchio retrace la détention d'Aldo Moro dans "Buongiorno, notte"

1978 : les Brigades rouges enlèvent le chef de la Démocratie chrétienne. Traumatisme national. Le cinéaste explique pourquoi il a évité la reconstitution et privilégié la fiction.

55 jours qui ébranlèrent l'Italie

« Mon sang retombera sur eux », écrivait Aldo Moro depuis la « prison du peuple »... Dans *Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio s'attaque à l'épisode le plus douloureux des années de plomb en Italie. Le 16 mars 1978, à Rome, Aldo Moro, président de la puissante Démocratie chrétienne (centre droit), doit entériner un accord sans précédent : le « compromis historique » par lequel le Parti communiste va pour la première fois de son histoire voter la confiance à un gouvernement démocrate chrétien. Sur le chemin, un commando des Brigades rouges, hostile à toute négociation, attend cet homme providentiel, en passe de résoudre l'instabilité chronique de la République italienne... L'escorte policière est décimée. « Il presidente » lui-même se volatilise. Pendant cinquante-cinq jours, le pays est en état de choc, quadrillé par toutes les polices. En vain. Aldo Moro reste introuvable. Seul paraît une photo d'otage, devant la célèbre étoile à cinq branches. Et les communiqués, les lettres, qui parviennent aux journaux, aux amis politiques, à la famille, au pape. Le 9 mai, le corps d'Aldo Moro est retrouvé, à Rome, dans le coffre d'une voiture.

C'était il y a plus de vingt-cinq ans. Pour célébrer ce sombre anniversaire, la RAI propose à Marco Bellocchio d'en faire un film. Pas le premier sur le sujet, tant s'en

FRANÇOIS LOCHON/GAMMA

Télérama n° 2821 - 4 février 2004

diers, enfermement collectif dans un appartement bourgeois de la via Montalcini, à Rome, au nez et à la barbe des autorités. Le cinéaste se recentre alors : « *J'ai compris qu'il y avait là matière à une chronique, presque une vie de famille*, raconte le réalisateur. *Il y avait une unité de lieu, un monde clos qui m'intéressait.* »

Isabelle Sommier, maître de conférences au Centre de recherches politiques de la Sorbonne (Paris I) (2), renchérit : « *Le film ne traite pas du contexte politique, ne s'interroge pas sur les raisons de la lutte armée. Il met en scène la vie quotidienne, et par ce choix esthétique, donne à voir un huis clos terrible, plein d'une humanité qui se renforce peu à peu, jusqu'à la sentence de mort, qui paraît bouleverser même les assassins.* »

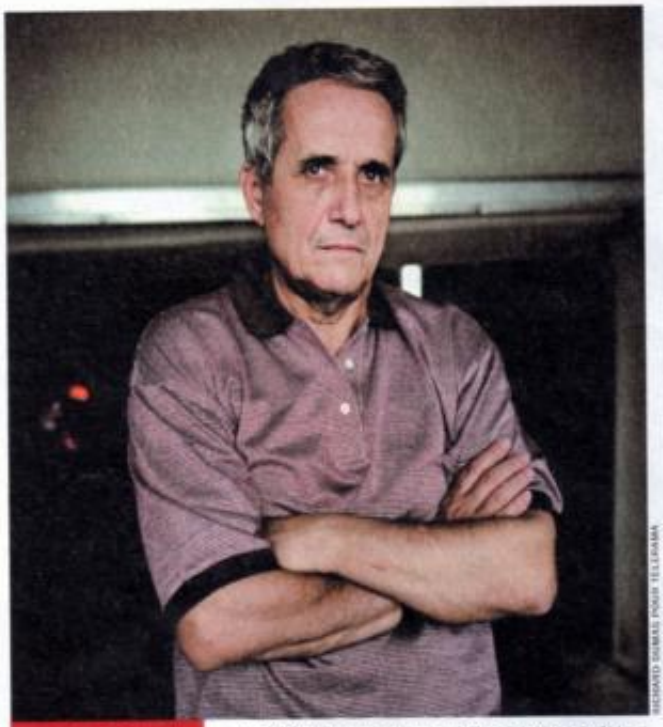
Ces assassins, qui sont-ils ? Les Brigades rouges naissent en 1970, dans un bouillonnement de mouvements d'extrême gauche, issu des luttes sociales de la fin des années 60. « *On ne peut pas détacher les Brigades rouges d'une filiation, même partielle, avec 68*, explique Isabelle Sommier. *Au départ, ils n'étaient pas très différents des autres groupes qui prônaient la lutte armée.* » C'est l'époque, par exemple, de la « jambisation » : on tire dans les jambes des journalistes, juges ou patrons, avec la « *compagna pistola* » (le « camarade pistolet »). « *Progressivement, ils vont choisir la clandestinité et l'assassinat politique.* »

En Italie, au début des années 70, ces fameuses « années de plomb », la situation est explosive : la croissance économique crée un véritable phénomène d'immigration interne, du Sud vers les grandes industries septentrionales, Turin ou Milan. « *Cette frange de la classe ouvrière, d'origine paysanne, peu insérée dans le jeu syndical traditionnel, va être assez perméable aux idées de l'extrême gauche* », analyse Isabelle Sommier (2). Climat instable auquel s'ajoute la célèbre « stratégie de la tension », vague d'attentats perpétrés par l'extrême droite afin de déstabiliser la relativement jeune démocratie italienne. Les militants gauchistes d'alors se vivent comme les héritiers de la résistance : dans le film, →

faut (*Il Caso Moro*, par exemple, avec Gian Maria Volonte en Aldo Moro, en 1986). Au début, le réalisateur des *Poings dans les poches* ou du *Sourire de ma mère* hésite : « *J'avais peur du genre "film historique", avec un faux Aldo Moro... Je craignais un effet de masques, d'imitation ridicule.* » Comment contourner ce piège ? Marco Bellocchio entame une réflexion « autour » de l'événement : « *J'ai commencé par envisager de partir de l'assassinat d'Aldo Moro, pour en arriver au nouveau terrorisme, celui des tours jumelles. Ou de raconter la tragédie à travers les familles, les victimes, et ceux qui ont joué le rôle de médiateurs...* »

Et puis, il lit *Le Prisonnier*, d'Anna Laura Braghetti (1). Cette dernière fut la geôlière d'Aldo Moro, la seule femme d'un groupe de quatre, avec Mario Moretti, Prospero Gallinari et Germano Maccari. Elle est aussi le seul témoin direct à avoir livré ses souvenirs de cette marche à la mort, étrange intimité entre le prisonnier et ses gar-

A gauche, la photo d'Aldo Moro diffusée pendant sa détention. Ci-dessus, son corps retrouvé dans une voiture. A droite, ses funérailles.



RICHARD DUMAS POUR TÉLÉRAMA

Marco Bellocchio. *"Ceux qui faisaient partie de la classe politique au cours de ces années-là ont rejeté le film. Ils n'ont pas voulu faire l'effort de voir une fiction."*

→ cet élément transparaît au gré des rêveries de Chiara, le « double » cinématographique d'Anna Laura Braghetti. Ils portent « l'arme du vieux partisan » et continuent, à leur sens, la lutte à laquelle a renoncé un PC entré dans le jeu démocratique. C'est dans cette poudrière qu'a lieu l'enlèvement d'Aldo Moro...

Cet homme modéré, humaniste et fin tacticien, Marco Bellocchio a d'abord hésité à le montrer : « *Je voulais qu'on puisse sentir sa présence, l'entendre sans le voir. Et puis, grâce au talent de Roberto Herlitzka, j'ai changé d'avis. Il n'a pas fait un travail d'imitation "à l'américaine", mais donne une représentation en profondeur, une vérité intérieure. Et ceux qui ont connu Aldo Moro, y compris son fils, Giovanni, disent l'avoir retrouvé, au-delà des dissemblances...* » « Cette » vérité », pour Marco Bellocchio, passe par une forme d'infidélité assumée à la chronique historique, un glissement subtil, mais très sensible, vers la fiction. Ce qui fait dire à Giovanni Bianconi, journaliste politique au *Corriere della sera* et auteur d'un livre sur les anciens brigadistes (3) : « *Ce n'est pas tant un film sur l'affaire Moro qu'un film sur un enlèvement et sur le rapport entre l'otage et ses gardiens.* » Ceux-ci ont été également en partie modifiés, en particulier Anna Laura Braghetti, devenue Chiara, pétrie de doutes et de compassion pour son prisonnier : « *J'avais besoin d'elle pour casser l'aspect inévitable de cette tragédie. Elle s'oppose, elle met un certain désordre,* explique le cinéaste. *Chiara n'est pas un personnage historiquement correct. La vraie Braghetti disait : "Nous étions tellement fanatiques, aveugles ; nous ne voyions pas l'être humain chez Aldo Moro, uniquement le symbole." Elle était en fait comme les autres. Mais la fiction m'a permis de la transformer.* » En Italie, tout le monde n'a pas compris cette démarche : « *Ceux qui faisaient partie de la classe politique au cours de ces années-là ont rejeté violemment le film. Ils n'ont pas voulu faire l'effort de voir une fiction, l'ont immédiatement confondue avec l'Histoire* », regrette Marco Bellocchio.

Isabelle Sommier n'est pas étonnée : « *Ces années-là sont un véritable traumatisme pour l'Italie, dont le souvenir, très douloureux, n'est pas dépassé. Le film est en totale rupture à la fois avec la représentation de Moro en martyr et avec l'image de "monstres" des brigadistes.* » Même traité avec distance, le contexte historique reste brûlant. La sortie du film a relancé, dans la presse (malgré une majorité d'articles favorables), un débat douloureux : « *Nuit gravement à la mémoire historique* », s'exclame un éditorialiste. La question, fermeté ou négociation, divise encore aujourd'hui. « *Les Brigades rouges étaient bien décidées à accepter la négociation, mais ils sont tombés dans le piège de l'aile dure de la Démocratie chrétienne, hostile au compromis historique, qui cherchait à se débarrasser d'Aldo Moro* », estime Jean-Marie Vincent, qui dirige le comité de soutien à Paolo Persichetti, ancien militant d'extrême gauche incarcéré sans preuves en Italie après un long exil en France.

« *Nous voulions être reconnus*, a dit Adriana Faranda, ex-membre des Brigades rouges, à la presse italienne. *Après le refus des autorités, l'assassinat de Moro fut l'expression d'un désespoir politique.* » Coupable, l'intraitable Giulio Andreotti, alors président du Conseil ? Le film montre une note de sa main, demandant au pape d'exiger une libération « sans condition ». L'homme d'Etat nie avoir influencé le pontife et défend encore la ligne de la fermeté. Pour Giovanni Bianconi, « *Buongiorno, notte suggère que tout n'a pas été fait pour sauver l'otage. Voir Aldo Moro échapper à la fois à ses ravisseurs et à ses amis politiques semble confirmer cette hypothèse* ».

Cette scène est l'apothéose des rêveries de Chiara. Elle libère les personnages et les spectateurs des polémiques et des douleurs du passé. Bellocchio en fait un « *lien avec le présent* »... Un présent qui est loin d'être apaisé en Italie, où de nouveaux groupuscules terroristes ont commencé à frapper. Mais leurs aînés brigadistes, encore en prison ou en liberté conditionnelle, disent avoir pris leurs distances avec ces années. L'Etat, lui, poursuit inlassablement la traque, s'acharne contre tous ceux qui de près ou de loin participèrent à des mouvements clandestins. Giovanni Bianconi s'interroge : « *A vingt-cinq ans de distance, est-ce que suivre le cours de la justice a encore un sens, ou est-il désormais temps d'entamer une vraie réflexion ?* » Pour « libérer » enfin le fantôme d'Aldo Moro ? ●

Cécile Mury

(1) *Le Prisonnier, 55 jours avec Aldo Moro*, d'Anna Laura Braghetti et Paola Tavella, éd. Denoël.
(2) *La Violence politique et son deuil, L'après-68 en France et en Italie*, d'Isabelle Sommier, éd. Presses universitaires de Rennes, 1998. Conférence du 31 mars 1999 "Les années de plomb en Italie", par I. Sommier, à l'Institut culturel italien de Paris.
(3) *Mi dichiaro prigioniero politico* ("Je me déclare prisonnier politique "), de Giovanni Bianconi, éd. Einaudi.

Lire aussi

la critique de *Buongiorno, notte*, de Marco Bellocchio, page 40. A noter que la chaîne Histoire diffuse un documentaire sur l'ancien brigadiste Toni Negri, lundi 9 à 21h (lire page 101).

Analyse critique de **Jacques Morice** dans le même numéro

Serait-ce un dérivatif à notre époque de barbarie douce amputée d'idéal ? Ou bien le début d'une analyse historique rendue possible avec le temps ? Toujours est-il que les « *années de plomb* » reviennent sur le devant de la scène. Les films, les écrits (dont *Baader-Meinhof*, récit de Don DeLillo), les expositions qui traitent de la lutte armée se multiplient. En France, l'an dernier, c'est Lucas Belvaux qui suivait un terroriste français aux abois (*Cavale*). Aujourd'hui, c'est Marco Bellocchio qui affronte un sujet écrasant : rien de moins que l'enlèvement, la séquestration et l'assassinat, en 1978, d'Aldo Moro, président de la Démocratie chrétienne, par un commando des Brigades rouges. Un événement majeur qui terrassa l'Italie et fut le climax d'une période chaotique de plusieurs années où le pays, on a du mal à l'imaginer en France, était au bord de l'état de siège.

La première évidence de ce film sous tension permanente dont l'enjeu, opaque, paraît souvent se déplacer, tient à son refus de tout jugement expéditif. Il n'est pas question d'accuser ou de défendre telle ou telle force en présence. Marco Bellocchio n'adopte pas non plus une attitude jésuite qui consisterait à excuser ou à dire que « chacun avait ses raisons ». Ce qui l'intéresse, aujourd'hui comme hier, est plutôt niché dans l'inconscient, l'acte manqué, le rapport au père. Et c'est avec une certaine audace qu'il envisage ce huis clos moins en termes politiques que psychiques et émotionnels : Aldo Moro et ses quatre geôliers ayant « vécu » ensemble cinquante-cinq jours, cela a forcément créé des liens.

Huis clos oblige, l'affrontement idéologique attendu passera au second plan. Ni ostensible ni impétueuse, la lutte restera sourde, enfouie. Elle émerge d'abord dans le propre camp des ravisseurs, avec la brève échappée d'un des membres du commando, Ernesto, qui trahit la cause en courant rejoindre sa bien-aimée. Quand le désir est plus fort que la conscience politique... Mais la guerre intestine viendra surtout de Chiara (la belle Maya Sansa), la seule femme du groupe. C'est aussi le seul personnage qu'on suit à l'extérieur, signe de son aveuglement moindre. Elle est tiraillée, se débat avec elle-même et finit par se dresser courageusement contre la condamnation à mort.

Tout le monde est ici en prison, Moro comme ses ravisseurs. Tous sont les otages d'une situation qu'ils sont incapables de maîtriser et de débloquer. Le nerf du film, c'est l'empêchement, l'asphyxie et les percées indispensables pour ne pas sombrer. Tout tourne de fait, dans cet appartement sombre, autour du « placard » aménagé pour le détenu. Cette construction rudimentaire et compliquée à la fois vaut toutes les analyses. Pour accéder à Moro, il faut le mériter, s'agenouiller, se frayer un chemin à travers la bibliothèque. On tombe alors dans un sas aux allures de confessionnal : c'est là que Mariano et Primo, les plus durs, enfilent et retirent la cagoule, là aussi qu'on souffle et qu'on pleure – cette scène magnifique où Chiara ne peut réprimer ses larmes à la lecture de la lettre de Moro adressée au pape. Moro, lui, est au fond, dans le réduit, il ne bouge pas, il reste le même, entier, presque imperturbable. Aucune révolte chez lui, aucun cri, ce cri qui aurait pu le sauver, lorsqu'un prêtre et un enfant de chœur passent de manière impromptue dans l'appartement.

Bellocchio et son acteur formidable, Roberto Herlitzka, font de Moro un personnage très attachant. C'est tout à l'honneur du cinéaste d'avoir su révéler l'humanisme et la lucidité visionnaire du leader politique. Reste que l'humilité suprême de ce dernier se teinte aussi d'une certaine docilité d'enfant. Par son âge, il pourrait être le père des brigadistes, mais il n'en a pas l'autorité. Sa mort n'en est que plus déchirante.

Si ennemi il y a, pour Bellocchio, il se situe plutôt du côté de la religion, qui (p)unit de manière absurde ceux qui sont censés s'affronter, les terroristes se signant systématiquement à table. Moro et les Brigades rouges partageaient-ils autre chose ? Malgré leurs divergences, ils ont certainement éprouvé quelque chose de plus grand qu'eux, tapi sous la politique. Voilà la leçon déroutante de ce film, par ailleurs jamais didactique ni démonstratif, qui s'apparente davantage à une cérémonie noire et murmurante où sont concentrés la hantise et les mythes de la révolution, rêves enneigés de 1917, images en noir et blanc de résistants décimés.

L'enlèvement d'Aldo Moro fut un tournant, qui sait, une occasion historique d'approcher le « grand soir » (version marxiste) ou une autre société (version altermondialiste avant l'heure). Mais elle vira au gâchis tragique, inutile, irréparable. Moro gênait, et sa mort arrangeait tout le monde. La fin sonne pour le coup comme une condamnation : c'est la classe politique italienne dans son entier et le Vatican qui sont complices. Mais ce serait leur faire trop d'honneur que de s'arrêter sur eux. Bellocchio préfère lancer une piste et choisit la délivrance, en imaginant une évasion tranquille. Moro et certains des Brigades rouges, ensemble et sans le savoir, ont bel et bien ouvert une brèche. **Jacques Morice**

Italien (1h45). Réalisation et scénario : Marco Bellocchio. Images : Pasquale Mari. Montage : Francesca Calvelli. Avec : Roberto Herlitzka (Aldo Moro), Maya Sansa (Chiara), Luigi Lo Cascio (Mariano), Pier Giorgio Bellocchio (Ernesto). Prod. : M. Bellocchio et Sergio Pelone. Distr. : Océan Films.

2) Les cahiers du cinéma N°587 Critique de J M Frodon Février 2004

Buongiorno, notte de MARCO BELLOCCHIO

Le démons sont fatigués

par JEAN-MICHEL FRODON

Le chat noir, comme toujours, connaît le fin mot de l'histoire. Il rôde aux abords des premiers plans, sur la terrasse de l'appartement que loue le faux jeune couple, dont nous savons qu'ils sont des membres des Brigades rouges s'apprêtant à enlever Aldo Moro. C'est que nous en savons des choses ! Sur le film de Marco Bellocchio, précédé de l'annonce de son sujet et de sa réputation flatteuse acquise à la Mostra 2003, mais aussi sur Bellocchio lui-même, sur la dérive violente du gauchisme européen, sur les assonances justifiées ou pas avec ce que le mot « terroristes » désigne aujourd'hui, sur Berlusconi, sur le « cinéma politique », son déni, ses dérives à lui aussi… Ce n'est pas la faute de Bellocchio, c'est ainsi. Pour faire avec tout ce savoir et en même temps ne pas le laisser plomber par lui, il faudrait être… le chat. Mais *Buongiorno, notte* ne sera pas un film chat, comme l'était le précédent *Sourire de ma mère*. Dommage.

Pourtant il essaie. Déroulement linéaire du récit des faits, frontalité de la réalisation, mise en perspective avec un imaginaire historique, interférence des représentations médiatiques d'alors (la télé *seventies* !), réinscription dans l'histoire longue de l'Italie et du mouvement révolutionnaire, contrepoint de la fiction, place à l'intime au cœur de la machine historique, humour, dérision et grains de sable… Jusqu'au fantôme de la victime, qui s'en vient hanter le film comme pour le sauver de l'histoire – mais les démons manquent, on pourrait presque dire : *Les Démons*, de Dostoïevski, manque. Le scénario, la mise en scène, l'interprétation déploient des trésors d'ingéniosité pour tisser et retisser la complexité des événements, pour ne pas caricaturer les personnages, pour ouvrir sur des arrière-plans. L'appartement à double fond, artisanalement truqué par les brigadistes et aux abords duquel rôde le réel incarné par une voisine intempestive dotée d'un bébé envahissant, devient la métaphore spatiale et dramaturgique du film lui-même.

Bellocchio reconstitue l'enchaînement véridique des faits, de la préparation de l'enlèvement, qui eu lieu le 16 mars 1978, à la découverte du cadavre du président de la Démocratie chrétienne, le 9 mai. Il en esquisse par un grand nombre de moyens cinématographiques les divers arrière-plans. Tout le monde, techniciens et interprètes, accomplit impeccablement sa tâche. On pourrait seulement en déduire qu'à cet excellent labeur n'a manqué que d'une étincelle de génie. Peut-être le fait qu'il s'agit d'un film de commande aiderait-il à expliquer cela. Mais il y a davantage.

Au tréfonds de ce film aux multiples couches et composants se joue en effet une inquiétude tout à la fois politique et cinématographique, où se noue ce qui retient l'élan du film. Cet enjeu est comme condensé dans ce qui apparaît à la fois comme une des scènes-clés du film et une des scènes les plus éloignées de l'intrigue, au point de pouvoir sembler inutile. Seul moment hors de la ville, il s'agit des retrouvailles champêtres de plusieurs générations, lors d'une noce qui est l'occasion d'une célébration collective de la mémoire révolutionnaire et résistante, incarnée par la présence de vieux lutteurs antifascistes (à quoi reconnaît-on « de vieux lutteurs antifascistes » ? on les reconnaît, c'est tout – c'est un des problèmes auxquels s'affronte le film) et magnifiée par un chant de partisans, peu à peu repris par toute la tablée, tous âges

RENCONTRE / PAOLO CASSETTA

Défense de la couleur

Le double succès italien de *Buongiorno, notte*, à Venise puis dans les salles, n'est pas resté sans suite. Depuis six mois, Bellocchio parcourt le pays, participant aux rencontres qui se tiennent dans les librairies ou les universités et aux débats qui remplissent les ciné-clubs plus encore que le film lui-même. Celui-ci a donc le mérite d'avoir réuni les intellectuels et la politique à la même table, ce qui en Italie n'était plus arrivé depuis longtemps.

Paolo Cassetta est né à Rome en 1961. Militant des Brigades Rouges (sans avoir joué aucun rôle dans l'affaire Moro), ni repenti ni « dissocié », il a été condamné à trente ans de prison. Soumis à un régime de semi-liberté, il enseigne la philosophie à La Sapienza de Rome. Il a publié de nombreux essais philosophiques et politiques, dont *Il perdono del giovane Hegel* (Napoli, 2001). Cassetta analyse ici la généalogie de *Buongiorno, notte*, selon ses différentes matrices : idéologique, historique, littéraire, entre autres, *Le Prisonnier – 55 jours avec Aldo Moro* (Denoël), le livre autobiographique d'Anna L. Braghetti, qui inspire le personnage de Chiara, jouée par Maya Sansa.

Bellocchio a parlé d'un film infidèle sur l'affaire Moro, tiré d'une lecture infidèle du livre d'Anna Laura Braghetti. Quelles sont ces infidélités ?

A mon avis, l'infidélité majeure consiste à décrire les brigadistes comme des individus isolés du contexte social de l'Italie de l'époque, comme un groupe familial obsédé par une religiosité idéologique de type inquisitorial-dominicain. Le livre de Braghetti est en effet plein de regrets pour les actions commises et tend à exagérer la naïveté morale et politique des brigadistes, comparée à l'intelligence plus subtile d'Aldo Moro. Mais ce n'est sûrement pas un livre qui falsifie ou qui caricature. Bellocchio aurait pu tirer bien d'autres idées que celle, malheureusement présente dans le livre, du rapprochement entre les lettres de Moro et celles des condamnés à mort de la Résistance contre le fascisme et le nazisme. L'infidélité de Bellocchio est donc celle, inévitable, de l'art : cette opération de modification créative du matériau originel dont tout artiste s'inspire.

Mais c'est justement là que je vois la limite principale du film. Les brigadistes y sont des figurines évanescentes, ils récitent des litanies idéologiques pauvres et complaisantes. Leur rapport au monde s'établit à travers la télévision qu'ils observent avec l'attention angoissée de qui n'a pas d'autre confirmation de son existence. Il est donc inutile de dire que l'insubordination morale de Chiara constitue l'unique mouvement possible : freinée par l'engrenage mesquin de la réalité, celle-ci ne peut s'épanouir que dans le rêve. Les personnages se révèlent infidèles, non seulement à leurs originaux historiques, mais sur-

réunis. L'instant est émouvant, c'est précisément cette émotion qui fait problème.

Le courage paradoxal de Marco Bellocchio est de poser de manière critique la question de cet emportement de soi, dans le collectif présent (le banquet) et historique, dans cette fusion à laquelle chacun est désireux de s'abandonner au sein d'un idéal – fût-il le plus élevé, le plus progressiste, etc. – qui est aussi une régression, une perte de soi et de la construction de son rapport aux autres. C'est là, très exactement, que commence le chemin qui mène à l'enfermement morbide de l'action terroriste, dont l'appartement claquemuré où se déroule l'essentiel de l'action est à la fois le théâtre et le symbole. Le problème est que cette empathie-là, cet élan fusionnel dont ne peut se passer aucun processus d'adhésion politique est aussi le matériau que travaille tout cinéaste, pour construire la relation entre son film et ses ►

Un jeune couple membre des Brigades rouges retient en otage Aldo Moro, au printemps 1978.

ut au précepte artistique qui les voudrait intéssants, même dans leur nécessaire schématisme révolutionnaire.

Que pensez-vous du parcours de Bellocchio en nt qu'intellectuel et cinéaste ?

Bellocchio est un metteur en scène important, et ses films ont toujours compté, en raison 'une certaine distance face au cliché de l'engement civil. Ces films demandent au spectteur davantage qu'une prise de position idéogique. Mais c'est justement cette propension enquêter sur le jeu des structures « super-égoques » dans la marche de la société et du desn des individus, qui lui a joué un mauvais tour ans *Buongiorno, notte*. La matière ne se prêit pas aux psychologismes, et l'avoir traitée omme la métaphore de paternités regrettées u difficilement surmontées l'a empêché de bien écrire la psychologie réelle des brigadistes, fût- pour les critiquer férocement.

Comment l'Italie et le cinéma italien ont-ils jusu'ici abordé ce dont traite *Buongiorno, notte* ?

Ces faits sont parmi les plus dramatiques de histoire italienne des cinquante dernières nnées. Mais les réflexions que le pays a prouites sur eux jusqu'à présent sont restées, à de res exceptions près, évasives ou instrumenles. En disant « évasives », je pense à toutes s lectures qui minimisaient l'expérience des rigades rouges et en donnaient une interprétion psychologique, générationnelle ou téralogique. En disant «instrumentales», je me fère à la tendance dite *diétrologique* : ce count d'étude et de recherche, animé surtout par s héritiers du PCI, a privilégié la thèse de l'intration des BR par les services secrets et s'obsnait à penser qu'elles étaient instrumentalisées par une opposition réactionnaire à l'entente, alors d'actualité, entre la Démocratie chrétienne d'Andreotti et de Moro et le PCI de Berlinguer.

A l'étranger, où on a toujours considéré les BR comme « le plus important des groupes européens de matrice bolchevique » (selon les mots de l'historien Erich Hobsbawm) actifs dans les années 1970 sur le terrain de la lutte armée, cette réticence toute italienne à traiter l'histoire du brigadisme comme une histoire proprement politique, tragique mais politique, a suscité et suscite une perplexité embarrassée. Mais, chez nous, les résistances sont nombreuses, elles transcendent les appartenances politiques et culturelles, elles se mêlent à des motivations humaines pas toujours avouables. Ainsi, la demande d'histoire et de réflexion sur ces événements est largement insatisfaite en Italie. Une demande à laquelle le film de Bellocchio a justement tenté de donner une réponse élevée.

Bungiorno, notte exclut en effet toute diétrologie, il présente la séquestration de Moro comme l'œuvre exclusive des BR, montrées sous les traits de jeunes hommes et femmes guidés par des idéaux. En outre, le film suit le schéma de la tragédie, posant la question éthique centrale à toute révolution : est-il permis d'utiliser la violence pour instaurer la justice, donner la mort à « l'ennemi du peuple » n'est-il pas le poison qui corrompt et tue la révolution en inversant le but de ses aspirations ? C'est ce qui rend le film important. Mais la tragédie de *Buongiorno, notte* est sans consistance, les figures dramatiques sont ternes ou fonctionnelles, elles s'inscrivent dans un schéma moral préconçu. Les grandes idéologies, parvenues au terme du XXe siècle, s'y incarnent dans le fanatisme bouffi d'orgueil des brigadistes, eux-mêmes dépeints comme un « groupe familial dans un appartement ». L'acte d'accusation final contre la classe dirigeante de l'époque, qui refuse de négocier la libération de son leader au nom de la raison d'Etat, non seulement ne modifie pas le but de l'opération mais au contraire le confirme.

Quel espace y a-t-il aujourd'hui dans l'art pour la figure du révolutionnaire ?

Peu d'espace. Le cinéma et la littérature ont beaucoup de mal à se confronter au type humain du révolutionnaire de profession. Ils voient surtout en lui le schématisme et la foi, mais pas le résultat d'un parcours humain ; ils préfèrent l'interpréter comme le signe d'une limite et d'une automutilation infantile. C'est la vengeance qu'un certain type d'intellectuels a toujours pris contre l'homme d'action issu des classes populaires. C'est l'inclination pour la nuance qui déclare son aversion pour la couleur (comme dans les célèbres vers de Verlaine) et refuse de se confronter à l'élément tragique, et non plus romantique, propre à l'expérience révolutionnaire lorsqu'elle est vécue selon un mode non épisodique. Je dirais que *Buongiorno, notte* reflète parfaitement cette tendance. La dimension inquiète de la synthèse, faite d'espérances et de désenchantements, de doutes caressés et de décisions obligées, que le militant révolutionnaire doit produire à ses propres frais pour faire tomber juste le compte de l'action, a totalement échappé à Bellocchio.

Propos recueillis à Rome les 5 et 6 janvier 2004 par Eugenio Renzi. Traduit de l'italien par Fabien Archambault, Julien Thery et Eugenio Renzi

►spectateurs. En la critiquant radicalement, Bellocchio a la rigueur de ne pas vouloir simultanément en profiter à son propre usage. Mais, ce faisant, faute de trouver une autre forme, c'est-à-dire une autre relation aux émotions en même temps qu'aux réalités, il dessine à l'écran le « schéma directeur » de son projet, plutôt qu'un film accompli : il fabrique une mécanique subtile construite avec intelligence et probité plutôt qu'un organisme vivant.

Le hasard (est-ce bien un hasard ?) veut que le film de *Buongiorno, notte* ait été réalisé à peu près en même temps que *Dreamers* de Bernardo Bertolucci. Bellocchio et Bertolucci ont été, il y a exactement quarante ans, les deux chefs de file d'une génération de cinéastes en phase avec les révoltes politiques et esthétiques des années 1960 et 1970. A quelques mois d'écart, l'auteur de *Prima della rivoluzione* et celui de *La Cina e vicina* consacrent un film, l'un au début adolescent du mouvement contestataire, l'autre à son terme nécrosé. Formellement, ils font le même choix : s'enfermer dans un appartement, invoquer le mouvement de l'histoire par le théâtre clos d'un lieu saturé. Comme stratégie de cinéaste, ils font des choix radicalement opposés, aussi respectables l'un que l'autre, et montrant des limites symétriques.

Bertolucci mise tout sur l'élan, sur la pulsion des corps et des esprits, sur l'éternité du *ici et maintenant* du désir, par-dessus les ans et les idéologies. Bellocchio s'arrime à l'enchevêtrement des causes et des effets, des lignes d'explication et de théorisation. Il en résulte deux beaux films bancals, courageux et décevants. Leur projet était-il impossible ? Pourtant, d'autres (ou les mêmes : le Bertolucci de *1990* n'est pas loin des questions travaillées par *Buongiorno, notte*) l'ont fait de manière plus indirecte. On pourrait même dire que ce qui caractérise une œuvre d'art accomplie est sa capacité à créer à la fois du lien (l'empathie) et de la distance (critique). Naissant ou mourant, l'espoir révolutionnaire ne se laisse raconter que par des complexes détours, dont la mélancolie est sans doute un horizon inévitable. ■

BUOGIORNO, NOTTE

Italie, 2003	
Réalisation et scénario : Marco Bellocchio	
Interprétation :	Maya Sansa, Luigi Lo Cascio, Pier Giorgio Bellochio, Giovanni Calcagno, Paolo Briguglia, Roberto Herlitzka
Image :	Pascuale Mari
Montage :	Francesca Calvelli
Son :	Béatrice Kruger
Production :	Filmalbatros-Rai Cinema
Distribution :	Océan Films
Durée :	1h45
Sortie :	**4 février**

3) Positif Février 2004 N° 516

L'ACTUALITÉ *Marco Bellocchio*

Buongiorno, notte

Le vieil homme et la vie

JEAN A. GILI

LE FILM DE MARCO BELLOCCHIO construit une fiction à partir d'un événement réel : l'enlèvement, la séquestration et l'exécution d'Aldo Moro en 1978. *Buongiorno, notte* s'organise comme une sorte de huis clos mettant en présence deux protagonistes : l'un à quatre visages, le commando des Brigades rouges qui séquestre Aldo Moro ; l'autre, le vieux leader de la Démocratie chrétienne enfermé entre les quatre murs d'une petite cellule pour y subir un procès révolutionnaire. Entre les deux pôles de la confrontation se joue une partie serrée. Le cinéaste oppose la rigidité idéologique des brigadistes, avec toutefois la faille qu'il introduit en la personne d'une jeune femme qui croit de moins en moins à la légitimé d'une exécution programmée (c'est par ailleurs le seul personnage que l'on suit dans son travail hors de l'appartement de la séquestration), à l'humilité d'un vieux politicien cerné dans sa détresse humaine. L'Aldo Moro de Bellocchio est rendu touchant par la dimension de ses affects et l'étroitesse de ses perspectives de libération : il appelle au secours sa famille, ses camarades de parti, le pape lui-même, espérant toujours qu'il existe une alternative à sa condamnation prévisible. Bellocchio offre davantage une réflexion que la relecture d'un épisode controversé de l'histoire de l'Italie ; il ne fait pas œuvre d'historien, mais donne libre cours à son imagination pour rendre compte d'un événement vieux de vingt-cinq ans que le recul rend particulièrement absurde, surtout qu'il subsiste encore aujourd'hui des zones d'ombre autour de cet événement si singulier. Il revient aussi sur l'épisode fondateur de la démocratie italienne (les combats de la Résistance) avec ce banquet du souvenir en l'honneur d'un camarade décédé, comme si les espérances trahies des lendemains de guerre conduisaient à l'impasse du terrorisme. Les « années de plomb » ont profondément marqué le pays, et la page semble d'autant plus difficile à tourner qu'il est confronté à des résurgences du phénomène.

Le cinéaste, qui fut lui-même traversé par des convictions d'extrême gauche et qui milita dans les rangs de l'Union des communistes (pour laquelle il réalisa *Viva il primo maggio rosso* et *Paola* en 1969), met en scène un épisode traumatisant de la vie politique italienne : l'enlèvement du président du parti le plus puissant du pays, sa détention pendant cinquante-cinq jours, et son exécution par des brigadistes

Une capacité à donner vie à des personnages singuliers : Luigi Lo Cascio

6

décidés à aller jusqu'au bout de leur logique de lutte contre l'État bourgeois. Face à une classe politique qui refuse de négocier et un souverain pontife qui se contente de lancer des appels à la clémence sans aucune monnaie d'échange, les brigadistes, au risque d'étaler leur manque de détermination à l'égard de la « classe ouvrière » dont ils se prétendent la pointe avancée, n'ont guère le choix. Avec la rhétorique du discours extrémiste se justifie l'exécution d'un homme dont les appels ne sont jamais entendus, ou ne veulent pas être entendus : la raison d'État ! Et le finale, qui voit toute la classe politique assister à une messe célébrée par Paul VI alors que la dépouille mortelle ne se trouve pas dans la basilique Saint-Jean-de-Latran, a quelque chose de surréaliste. Bellocchio, qui a beaucoup utilisé dans la narration les journaux télévisés comme repère temporel, souligne l'étrangeté de la cérémonie en se servant du matériel d'archive de la télévision ; il passe les images au ralenti en un funèbre défilé de têtes. Tous les responsables de l'État et des partis sont là : Moro n'était-il pas à l'origine d'un rapprochement des démocrates-chrétiens et des communistes ? Tous les dignitaires semblent accablés par leur impuissance, leur lâcheté ou leur hypocrisie – Leonardo Sciascia ne s'y était pas trompé – plus que par la disparition du leader assassiné. Métaphoriquement, dans la dernière image du film, Aldo Moro n'est pas un cadavre ; c'est un homme libre qui, au petit matin, un manteau jeté sur son survêtement de détenu, parcourt les rues du quartier où il était séquestré.

Marco Bellocchio, après *Le Sourire de ma mère*, confirme son choix d'un cinéma davantage enraciné dans des problèmes de société et lié à l'expérience contemporaine. *Buongiorno, notte* marque une nette évolution vers un cinéma de facture subtilement classique. Aidé par son chef opérateur, Pasquale Mari (déjà présent dans l'opus précédent, après la longue collaboration avec Giuseppe Lanci), il baigne son film dans une lumière aux couleurs feutrées où dominent les tons d'ocre et de bronze, donnant à l'image une sorte de tonalité mortuaire pour cette chronique d'une mort annoncée. Il scrute ses personnages en gommant tout effet insistant ; il cerne les individualités au plus près, en gros plans, des détails qui finissent par devenir suffoquants. Il oppose des jeunes qui s'accrochent à leurs certitudes – sans aucune marge de manœuvre, sans le moindre espace ouvert à l'imagination – à un vieil homme d'abord entrevu au fond de sa cellule, avant qu'il ne prenne une place grandissante à l'image. Force du comédien, mais aussi force du personnage qui peu à peu impose sa morale sensible. En brigadiste inquiète, Maya Sansa (protagoniste de *La Nourrice*) est remarquable : elle rend crédible le rêve de la fuite du prisonnier, et fait sentir la profonde schizophrénie de tout extrémisme dans la perte du sens de la réalité. Après *Nos meilleures années*, Luigi Lo Cascio, en brigadiste déterminé à accomplir jusqu'au bout la mission qui lui est confiée, confirme son immense talent et sa capacité à donner vie à des personnages singuliers, auxquels il confère toujours l'épaisseur du vécu. ■

BUONGIORNO, NOTTE

Italie (2003). 1 h 45. Réal. et scén. : *Marco Bellocchio*. Dir. photo. : *Pasquale Mari*. Déc. : *Marco Dentici*. Cost. : *Sergio Ballo*. Son direct : *Gaetano Carlti*. Mont. : *Francesca Calvelli*. Mus. : *Riccardo Giagni*. Prod. : *Marco Bellocchio et Sergio Pelone*. Dir. de prod. : *Sandra Bonacchi*. Cie de prod. : *Filmalbatros, Rai Cinema*. Dist. fr. : *Océan Films*.
Int. : *Maya Sansa (Chiara), Luigi Lo Cascio (Mariano), Pier Giorgio Bellocchio (Ernesto), Giovanni Calcagno (Primo), Roberto Herlitzka (Aldo Moro), Paolo Briguglia (Enzo), Gianni Schicchi (le vieux résistant), Giulio Stefani Bosetti (Paul VI)*.
Voir aussi *Positif* n° 513, p. 43, Venise 2003.

Sans aucune monnaie d'échange : Giulio Stefani Bosetti (Paul VI)

ENTRETIEN

Marco Bellocchio

Un rite quasi funèbre*

LORENZO CODELLI

LORENZO CODELLI: ***Quand nous nous étions rencontrés pour parler du* Sourire de ma mère, *en février 2002 (***Positif** ***n° 496), vous aviez évoqué un sujet sur le rapt d'Aldo Moro. C'était votre idée ou une proposition de RAI-Cinema?***

MARCO BELLOCCHIO: *Buongiorno, notte* est un « film de commande », car RAI-Cinema, en la personne de Carlo Macchitella m'a proposé de faire un film, non sur Moro en général, mais sur son assassinat. Il ne s'agit donc pas de quelque chose à quoi je pensais depuis très longtemps. Il y avait en plus l'engagement, sans qu'il y ait l'obligation absolue, à le réaliser durant cette année: les producteurs voulaient le présenter à Venise. Je me suis donc placé devant ce projet avec une très grande disponibilité et avec l'esprit léger. Si je trouve une clé, je le fais, me disais-je, sinon rien. J'ai suivi la route la plus évidente, la lecture des livres sur l'événement. Je n'ai pas fait d'enquête, ni parlé avec les protagonistes. Le seul avec qui j'ai parlé est Gianfranco Pace: j'ai pris un café avec lui. Avec Anna Laura Braghetti, il y eut un coup de téléphone et j'ai compris qu'elle préférait rester dans l'ombre. Mais par la suite, parmi tant de livres consultés, celui qu'elle a écrit fut la référence la plus importante. Cet appartement qu'elle décrit est devenu un peu une scène de théâtre sur laquelle j'ai commencé à voir des mouvements, des réactions, des situations. Surtout, j'ai trouvé là des points de départ pour des séquences qui, ensuite, ont été amplement modifiées. Par exemple celle où les brigadistes sont tous endormis la première nuit, le détail de l'exemplaire d'un scénario dans une serviette de Moro, tout l'épisode des canaris, la construction de la cellule dans la bibliothèque. Avec le décorateur Marco Dentici, nous n'avons pas visité l'appartement où cela s'était passé mais un autre, exactement pareil, dans l'immeuble de la via Montalcini. Puis nous l'avons reconstitué en studio à Cinecittà. Ainsi est née la structure portante du film, qui est donnée par la vie quotidienne des quatre brigadistes, décrite bien sûr à grands traits. Moro, au début, était une présence invisible. Mais ensuite, c'est comme si le courage m'était venu en découvrant la possibilité de le faire voir. Ce que je craignais, ce n'était pas tellement la comparaison avec le Moro qu'avait interprété Gian Maria Volonté[1]. Très souvent, au cinéma, les personnages historiques ressemblent un peu à des hommes en masques de carnaval ou à des imitateurs. Roberto Herlitzka avec son talent d'acteur est arrivé à donner une touche, une humanité supérieure à celle de ses geôliers. On m'a accusé d'avoir été trop gentil avec Moro.

Vous avez décidé de montrer Moro seulement parce que vous avez trouvé le bon acteur ou parce qu'il était nécessaire de le représenter?

Quand j'ai choisi l'acteur, je pensais déjà le montrer, mais d'une manière plus discrète. Même si le temps de la préparation a été plutôt bref, j'ai écrit plusieurs scénarios. Le choix de faire voir plus souvent Moro a été fait au montage.

Comment avez-vous construit ce « troisième pôle » narratif et dramatique du film: la télévision et tout ce qu'elle montre?

Chaque film a sa forme. J'ai pensé en un premier temps que la télé pouvait être la chronique, l'histoire, l'actualité de ce film, mais qu'on pouvait aussi tout inventer, procéder par allusion. Il me semblait que le fait historique méritait le risque d'une forme mixte. C'est comme si le personnage de Moro jouait le rôle de médiateur entre la télé et les quatre brigadistes qui sont entièrement inventés,

Maya Sansa, Pier Giorgio Bellocchio et Giovanni Calcagno dans Buongiorno, notte

qui ne portent pas les vrais noms. De la même façon est inventé le collègue de bureau de Chiara. La forme de ce film est un mélange de fiction avec une chronique au fond, qui scande la tragique réalité des faits. Les images de la télé sont fondues avec les autres images du film. Il faut ajouter que les images de la télé ont toujours été retravaillées, remontées, asséchées, raccourcies, synthétisées, réduites à l'essentiel. Les journaux télévisés d'alors étaient lents, répétitifs. À cette époque en Italie il n'y avait que deux chaînes, c'était le domaine absolu de l'État, de la classe dirigeante. Le journal télévisé d'aujourd'hui a des temps plus serrés, alors il y avait une dilatation des temps qui est aujourd'hui inimaginable. Aujourd'hui, au contraire, le mot d'ordre est de faire vite. Nous avons utilisé d'autres techniques très simples pour traiter ces images télévisées : à la fin, la scène de la cérémonie funèbre a été ralentie.

Avec un virage ocre ?

Oui, on a manipulé la vraie chronique.

Ce que vous venez de dire confirme, je crois, que dans* Buongiorno, notte *prennent le dessus, peu à peu, d'une part la vision subjective de Chiara et d'autre part votre désir de « libérer » Moro.

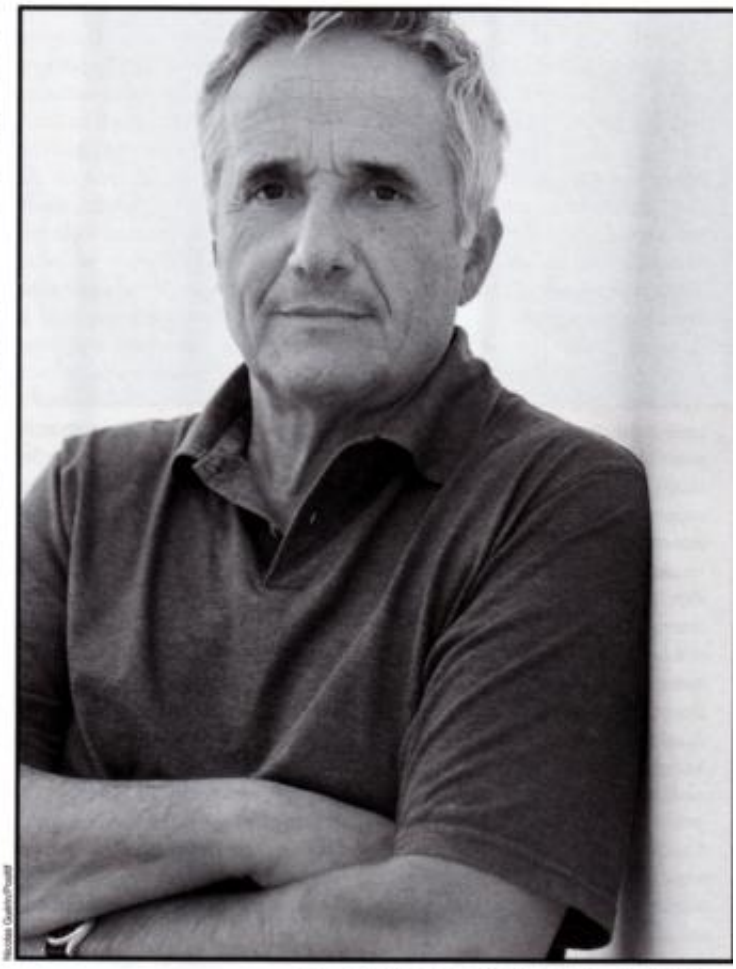
Tout film historique est une nouvelle élaboration de l'imagination. Par exemple Francesco Rosi dans *Salvatore Giuliano* donne sa vision des événements. Dans *Buongiorno, notte*, il y avait le profond sentiment de se penser aujourd'hui très différemment d'il y a vingt-cinq ans. De la tragique fatalité de l'événement, il fallait s'approcher avec une certaine infidélité. Je voulais le représenter comme un rite quasi funèbre. Vers la fin du film tout s'accentue et devient une représentation d'une liberté possible mais en référence à aujourd'hui, à 2003.

Pourquoi dans les séquences finales la chanson des Pink Floyd ?

Comme dans *Le Sourire de ma mère*, j'ai utilisé plus de musiques de répertoires. Le compositeur Riccardo Giagni et la monteuse Francesca Calvelli m'ont beaucoup aidé. Elle, surtout, qui fait partie d'une génération qui avait 15 ans en 1978, m'a suggéré cette musique qui synthétise révolte et désespoir. J'ai pensé que c'était plus efficace que bien des mots. Avec Francesca, nous avions réalisé pour la télé un documentaire intitulé *Sogni infranti* (1997), un portrait de quelques révolutionnaires, où nous avions utilisé quelques images de cette même cérémonie. On y avait utilisé la voix du pape. Cette fois, c'était plus efficace de mettre la musique et le silence.

Le pape de votre film est montré soit par des images d'archives, soit interprété par un acteur, Giulio Bosetti. Pourquoi cette scène brève et certainement extraordinaire du désespoir du pontife ?

Ce sont ces étranges parcours qui arrivent dans les films. Dans le scénario, il y avait cette scène du pape qui écrivait la lettre. Puis, pendant le tournage qui avait un peu traîné, nous l'avons laissé tomber. De même pour la scène du spiritisme. Ce n'est qu'à la fin du montage que j'ai pensé que je pouvais les tourner, les insérer, que ce serait bien de mettre aussi cette figure imaginaire du faux pape à côté du vrai. La séance spirite, on s'est demandé pourquoi l'avoir tournée. Elle n'est pas nécessaire. Le cinéma est artisanal, ainsi je l'ai insérée au dernier moment. Ce qui m'a poussé, ce n'est pas seulement l'authentique séance de spiritisme que fit alors Romano Prodi, mais aussi le fait que tout de suite après l'enlèvement, les antichambres du ministère de l'Intérieur étaient bourrées de magiciens et de devins qui offraient leurs services pour résoudre l'affaire. Il faut voir aussi les théories du complot soutenues par l'historien Sergio Flamigni (qui, je crois, fut l'un des conseillers du film de Renzo Martinelli sur l'affaire Moro, *Piazza delle cinque lune*, 2003) : on y lit que des policiers allèrent jusqu'en Belgique pour recueillir l'opinion d'un célèbre voyant belge. C'était un peu le climat



Nicolas Guérin/Transit

Marco Bellocchio à Venise, septembre 2003

* Propos recueillis à Rome les 7 et 21 octobre 2003, et traduits de l'italien par Paul Louis Thirard.

que l'on respirait alors. Évidemment, l'État avait reçu un coup de poing sur la figure, si fort, qu'ils essayèrent de suite toutes les possibilités, même les plus absurdes, pour chercher une solution.

D'un côté, les différentes apparitions du pape, la séance spirite ; de l'autre, les scènes sur le mythe de Lénine et de l'URSS : les deux extrémités, les deux « églises » italiennes qui se marient.

Le corps du film, ce sont les scènes dans l'appartement. Mais à travers la télé il y a une série d'irruptions plus libres. J'ai trouvé que c'était un choix cinématographique pour sortir de cet espace clos. Les brigadistes répètent le slogan comme une oraison. J'ai essayé d'en donner une vision discrète, éloignée du réalisme comme du surréalisme. Les « rêves » aussi font partie de cette recherche d'une cohérence de style.

Quel est le sens du scénario que l'on voit dans le film ?

Comme je le disais, cela vient du livre d'Anna Laura Braghetti. Mystérieusement et malheureusement pour nous, cinéphiles, on ne sait rien de plus sur ce scénario trouvé dans la serviette de Moro. C'est à partir de cette donnée réelle que j'ai aimé construire quelque chose d'invraisemblable, tout le film est invraisemblable. Qui est ce garçon qui a écrit ce scénario ? En quelque sorte c'est un peu la « conscience » de Chiara. Il dit que les brigadistes sont « stupides et fous », et elle, qui fait partie du groupe, dialectise son rapport avec lui. Lui, c'est comme s'il lui suggérait une série de choses quand il dit qu'il est en train de modifier le scénario.

D'où vient le titre du film ?

Le premier titre était simplement *Mor(o)*, avec le « o » final entre parenthèses. Et puis j'ai trouvé un vers d'Emily Dickinson qui dit : « *Good morning midnight.* » Il m'a semblé qu'en passant de « minuit » à « nuit » et en mettant dans le titre ce paradoxe, « bonjour nuit », on pouvait donner, en quelque sorte, un sens plus beau. N'oublions pas la célèbre reportage télé de Sergio Zavoli *La notte della Repubblica*[2].

Dans les premières scènes apparaît, dans le rôle d'un des brigadistes, votre fils Pier Giorgio, qui vous ressemble beaucoup. Tout le film se base sur le rapport avec le père ; Moro est leur père en beaucoup de sens.

Il y a aussi dans le film la révolte contre le père. Les brigadistes révolutionnaires, soldats de profession, ne se révoltaient pas contre le père tout court, mais contre ces pères-là, la démocratie chrétienne, etc. Ensuite j'ai pensé à la figure de mon père et j'ai trouvé des correspondances avec Moro. Mon père aussi, au fond, était un conservateur, un modéré. Pendant le fascisme, je crois qu'il a adhéré au régime. Il mourut quand j'étais encore jeune. Une catastrophe que je croyais avoir dépassée, et qu'au contraire j'avais complètement refoulée. Dans le film Moro a un rapport avec la réalité qui est à l'opposé des brigadistes, poussés par des principes idéologiques, comme des moines qui ont renoncé à leur propre vie. Au contraire Moro, avec sa modération, sa tolérance, son hypocrisie catholique (je n'ai jamais connu Moro), avait une richesse affective supérieure à la leur. En ce sens je me souviens que les derniers temps mon père, dans sa maladie, s'était révélé plus ouvert au dialogue, aux idées qui chez ses enfants plus âgés étaient déjà différentes. Il s'était rapproché de la social-démocratie. Il était sûrement plus affectueux envers ses enfants. Il se peut que cette délicatesse m'ait servi, que je l'aie transmise à Roberto Herlitzka pour interpréter le personnage de Moro.

Que pensez-vous des réactions qui ont accueilli le film, à Venise et ensuite ?

Il y en a eu tellement. On se promet toujours de faire un bilan systématique, mais on ne le fait jamais. Il y a de toute façon des données incontestables sur le public italien. Ce n'est sûrement pas un film évasif. Dans les cinq premières semaines (aujourd'hui les rentrées des films sont très rapides), il a dépassé les trois millions d'euros. J'ai reçu pas mal de lettres élogieuses. Il n'a pas plu qu'à droite, mais aussi à gauche, aux modérés. Il y a des enthousiastes, et il y a ceux qui ne reconnaissent pas au film une liberté artistique, d'invention. Le film n'a pas plu à ce « parti » qui est encore convaincu de la justesse absolue de la ligne de la fermeté contre les brigadistes. Il n'a pas plu non plus à ceux qui m'accusent d'avoir décrit Moro comme un « bon père » alors qu'en réalité, selon eux, c'était une canaille. D'autres m'accusent d'avoir trop bien traité aussi les brigadistes. À l'intention du public étranger nous avons corrigé la seule chose sans doute qui pouvait ne pas être claire ; après les images des politiques et de leur rite funèbre, nous avons inséré un texte écrit précisant que Moro avait été tué.

Vous inaugurez ces jours-ci à Parme une exposition qui vous est consacrée. Qu'est-ce qui est exposé ?

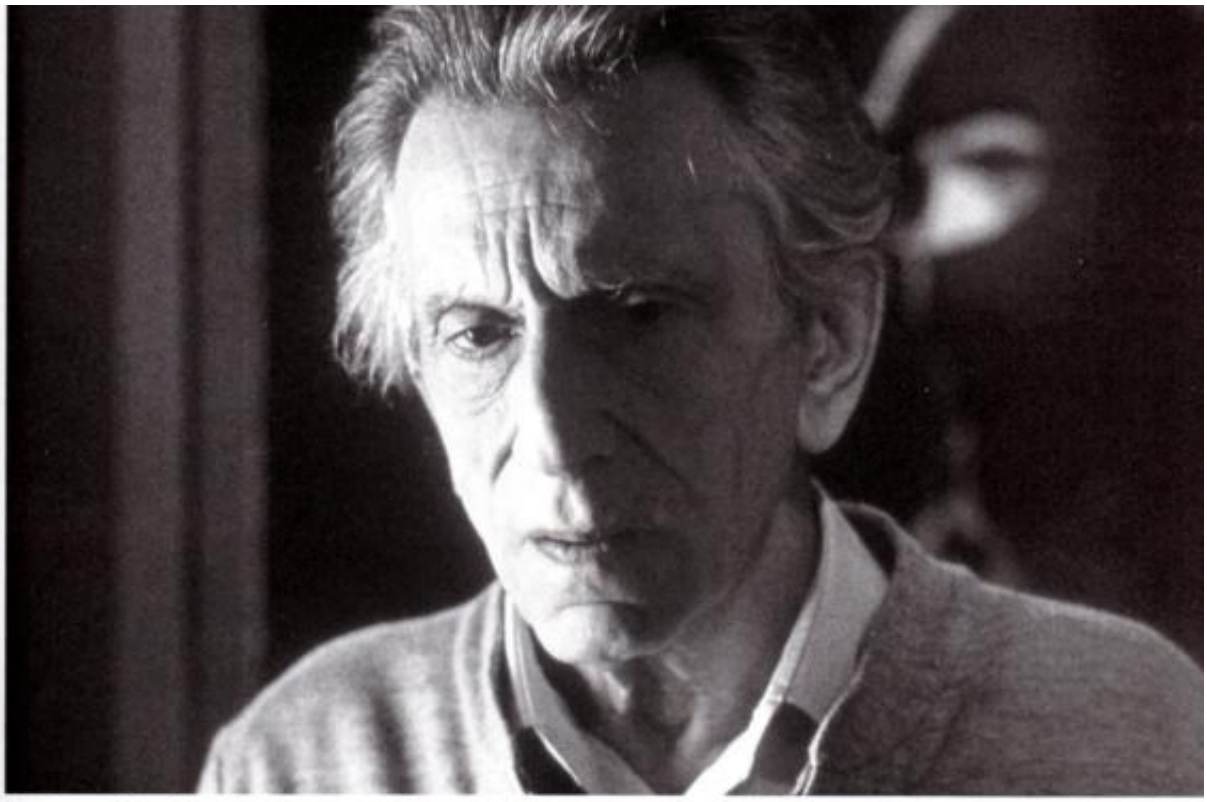
Avant de venir vivre à Rome je peignais par plaisir. Ensuite, j'ai été pris par la vie romaine, le cinéma, et je n'ai plus peint. Ma modeste production se limite à une vingtaine de tableaux, dont quelques-uns assez moches. Je les ai réunis avec divers dessins qui concernent mes films dans un catalogue. Beaucoup de mes dessins sont des suggestions, des recherches de couleurs, plus qu'une façon de passer le temps en attendant la décision d'un producteur. Le catalogue a un défaut, pas trop important, ma filmographie est très inexacte.

Entre* Le Sourire de ma mère *et* Buongiorno, notte, *vous avez réalisé un très beau documentaire,* Addio del passato, *présenté à Venise 2002 ; un retour très personnel à votre terre d'origine.

Addio del passato, comme par hasard, est né aussi d'une commande, il faut faire confiance aux suggestions extérieures ! La commune de Plaisance s'estimait mise à l'écart à propos du centenaire de la mort de Giuseppe Verdi. Elle a jugé bon de faire quelque chose de plus que les représentations lyriques au Théâtre municipal. L'idée fut de faire un Verdi « *piacentino* », de Plaisance. Parce

Marco Bellocchio dans Positif

LES FILMS *Les Poings dans les poches* (72, 76), *La Chine est proche* (85, 90), *La Contestation* (110), *Au nom du père* (137, 148), *Viol en première page* (151), *Fous à délier* (174, 182), *La Marche triomphale* (191), *La Mouette* (218), *La macchina cinema* (220), *Le Saut dans le vide* (231), *Vacanze in Val Trebbia* (237), *Les Yeux, la bouche* (261, 286), *Enrico IV* (281), *Le Diable au corps* (305), *La Sorcière* (331), *Autour du désir* (363, 374), *Le Rêve du papillon* (401), *Le Prince de Hombourg* (437-438), *La Nourrice* (461-462, 464), *Le Sourire de ma mère* (502), *Buongiorno, notte* (513).
ENTRETIENS avec Marco Bellocchio : 90, 137, 231, 496. ÉTUDES : 149, 308, 496.



Une humanité supérieure à celle de ses geôliers : Roberto Herlitzka, l'Aldo Moro de Bellocchio

que c'est un objet de débat, sans aucune aigreur, que Verdi, certes né à Bussetto, a vécu en réalité une grande partie de sa vie à Villa Santagata, dans la province de Plaisance. Donc la scène où l'on chante *La Traviata* a été tournée justement à Villa Santagata. Cette occasion m'a permis de faire un film où sont revenus, souverains, mes souvenirs. Pas un *Amarcord*. Un petit film de formation, dirais-je, sur ma formation musicale. A part la musique sacrée, à la fonction religieuse, la musique avec laquelle je me suis fait un peu l'oreille a été la musique lyrique, surtout Verdi, surtout quelques unes de ses œuvres. Je connais aussi un peu Puccini, Rossini, Leoncavallo, Mascagni… Mais j'ai beaucoup « respiré » Verdi.

Si on compare avec Bernardo Bertolucci, de Parme et non de Plaisance, la musique lyrique revient souvent dans ses films, et s'il y en a dans les vôtres, elle est moins en évidence, plus au niveau de la représentation.

Oui. Le mélodrame ressort aussi d'une déformation du réalisme. D'une part, j'ai souvent fait référence, même jadis, au robuste réalisme à la française, contaminé par un certain surréalisme. Je pense à Vigo. Voyez la fin des *Poings dans les poches*, où le protagoniste s'exalte en écoutant l'air *Sempre libera degg'io* de *La Traviata*. Il peut exprimer ainsi de façon euphorique sa liberté conquise, qui s'accomplit ensuite en autodestruction. Sa crise épileptique finale est naturellement symbolique, de la même façon que sa représentation n'est pas très authentique. Par ailleurs, *Rigoletto*, qui est pour moi une œuvre de province, devrait être ma première mise en scène lyrique en mars 2004, sur proposition du Théâtre municipal de Plaisance.

Votre première mise en scène lyrique, dans l'absolu?

Oui, probablement la première et la dernière !

Votre lien avec votre terre d'origine est renforcé par le cours que vous tenez chaque été près de chez vous.

Oui, à Bobbio. Vous le savez, aujourd'hui, en Italie et en Europe, les cours pullullent. Celui-là m'a été suggéré par la commune de Bobbio. J'avais quitté Bobbio, définitivement, pendant plusieurs années, quand j'ai tourné *Vacanze in Val Trebbia* (1980) qui fut presque un congé. Ce bref cours m'a ramené, avec beaucoup de plaisir, à Bobbio. C'est un cours très simple, au titre explicite, « Faire du cinéma ». En quinze jours, avec un groupe de personnes sélectionnées (pas par moi), des jeunes diplômés, nous essayons d'imaginer, de réaliser et de monter un petit film, une histoire. Une expérience assez complète. Maintenant tous font leurs petits films, la technique permet tout, c'est très bien. Dans mon cours, nous faisons attention au travail des acteurs, à la lumière, au récit. Nous cherchons à approfondir un « fragment » de cinéma. Il y a aussi une série de rencontres avec des auteurs pas seulement italiens qui viennent montrer leurs films récents. On a vu Edoardo Winspeare, Cipri et Maresco, Franco Battiato, Marco Müller, et j'y étais avec *Buongiorno, notte*. Pour faire discuter ces jeunes gens et la population avec les auteurs. ■

1. Dans *Il caso Moro* de Giuseppe Ferrara, 1986 (*NDLR*).
2. Sur les années du terrorisme (*NDLR*).

4) Article de Marie Fabre : « *Approfondir l'histoire par infidélité* » Revue société et représentations 2010/11, N° 29, P 127 à 136.

Source : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-1-page127.htm

Buongiorno, notte : « Approfondir l'histoire par infidélité »[1]

Marie Fabre

Dora d'Errico, dans son article « Forclore la violence à l'écran : l'écriture cinématographique des "années de plomb" italiennes et la forclusion de la violence politique[2] », a évoqué une tendance à la psychologisation extrême de la figure du terroriste. Ce resserrement des films sur les destins d'individus isolés et souvent déséquilibrés a eu pour conséquence au cinéma d'empêcher toute vision problématique large de la lutte armée en Italie. L'enjeu est d'autant plus important que le traitement de la violence politique dans la société italienne comme phénomène incompréhensible, échappant à toute causalité historique et politique et obéissant aux catégories du Mystère[3] ou du Mal, a mis dans l'ombre tout un pan de l'histoire collective du pays. *Buongiorno, notte* de

1. C'est l'intention que déclare avoir eue Marco Bellocchio en tournant *Buongiorno, notte*, dans son article « Il coraggio di andare oltre la storia », *La Repubblica* , 15 sept. 2003.
2. *Supra*, pp. précédentes.
3. Parmi les autoreprésentations de la société italienne de ces vingt dernières années, celle de l'Italie entourée de ses mystères politiques est celle qui ressort avec le plus d'évidence, aussi bien dans les émissions télévisées que dans les publications sur les années de plomb. Nous voulons souligner ici le danger que représente la catégorie irrationnelle du mystère dès lors qu'elle entre dans l'historiographie, et ce à cause de tout ce qu'elle contient d'ambigu et de complaisant. Des phénomènes historiques complexes se nimbent ainsi d'une aura d'occultisme, et l'irrésolu laisse place à l'insolvable, d'autant plus que le goût de la « *dietrologia* » semble pousser quelques historiens à épaissir le mystère plutôt qu'à le résoudre, en bâtissant des théories du complot de plus en plus vastes et sophistiquées. On alimente ainsi chez le public une fascination malsaine pour les aspects sanglants de l'histoire des années de plomb, ainsi qu'une tolérance de fond pour ces « mystères insolubles », paradoxalement valorisés.

Marie Fabre, « Approfondir l'histoire par infidélité », *S. & R.*, n° 29, mai 2010, pp. 127-136.

Marco Bellocchio est un film qui pourrait lui aussi aisément s'inscrire dans ce schéma. Sorti en 2003, il était, cette année-là, le troisième film italien qui parlait de l'époque des « années de plombs », avec *La Meglio gioventù* de Marco Tullio Giordana et *Piazza delle cinque lune* de Renzo Martinelli. Il se détache de ces deux derniers films par son refus du réalisme comme de la spectacularisation d'un côté, et de l'intrigue politique, du film à thèse de l'autre. D'autre part, cette réapparition soudaine de la lutte armée au cinéma marquait le début d'un intérêt renouvelé pour ce thème, comme le confirmera ensuite le succès de *Romanzo criminale* (de Michele Placido, 2005) ou d'*Arrivederci amore ciao* (de Michele Soavi, 2005)[4].

À sa sortie, *Buongiorno, notte* a été taxé de film apolitique, parce que complètement tourné en huis clos et centré sur la psychologie des personnages, de film raté historiquement parce qu'infidèle, et de film non problématique parce qu'il évite soigneusement toute référence aux « mystères » du cas Moro. Dans *Buongiorno, notte*, le cas Moro peut sembler un simple support pour parler des obsessions de Bellocchio : la famille patriarcale, la religion, la folie – ce qui est, bien sûr, en partie vrai. Le film se joue entièrement en huis clos, il n'y a aucune ouverture aux réactions de la société, du Mouvement, et très peu à celles du pouvoir, et presque toutes sont filtrées par l'écran de télévision, qui est la seule fenêtre ouverte sur le monde pour les brigadistes. Cependant, c'est toujours à travers leurs effets répressifs sur l'intimité et la psychologie des personnages que Marco Bellocchio a choisi de filmer les conflits sociaux, le rôle de la religion, des institutions, du fascisme ou de la famille, comme on le voit tout au long de sa carrière, de *I Pugni in tasca* à *Vincere*. L'articulation entre le privé et le politique semble ainsi être l'un des grands thèmes de l'œuvre du cinéaste, auquel *Buongiorno, notte* ne fait pas exception.

Si j'ai choisi de parler de ce film, c'est justement parce que, en poussant jusqu'à son paroxysme l'exploration de la subjectivité de son personnage principal mais aussi celle de son auteur, il a proposé le point de vue le plus complexe sur le phénomène des Brigades rouges. Il a marqué une étape dans l'intégration de ce phénomène à la mémoire historique et filmique du pays, parce qu'il est le premier à le relier à une histoire plus large de l'Italie et du communisme. *Buongiorno, notte* se détache des autres exemples de notre filmographie avant tout par son utilisation du médium filmique, par son refus du naturalisme d'un côté, et du film à thèse de l'autre. En s'autorisant pleinement la liberté à la représentation, c'est-à-dire aussi

4. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas limité à l'Italie : d'autres pays cherchent à travers le cinéma à revenir sur la violence politique dans les années Soixante-dix, avec des intentions et des résultats très variables, comme le montrent deux cas aussi éloignés que *La Bande à Baader* (d'Uli Edel, 2008) pour l'Allemagne et *United red army* (de Koji Wakamatsu, 2008) pour le Japon.

Marie Fabre, « Approfondir l'histoire par infidélité », *S. & R.*, n° 29, mai 2010, pp. 127-136.

à l'infidélité historique dans un film qui est fait de mémoire subjective et de réélaboration des sources beaucoup plus que d'histoire[5], le réalisateur a fait un choix singulier : pour la première fois l'Affaire Moro n'est plus prise comme élément problématique à résoudre, mais comme mythe historique autour duquel faire jouer une série de représentations qui ont plus à voir avec l'histoire de l'Italie qu'avec l'affaire en elle-même, sur laquelle le jugement de Bellocchio est somme toute assez faible.

Il existe dans *Buongiorno, notte* une véritable hétérogénéité des images, qui articule au récit des extraits d'émissions télévisées de l'époque (et ces images télévisuelles ont plutôt pour fonction de reproduire la chronologie de l'affaire, les réactions du monde politique et la « version officielle » qui s'y rattache), et des extraits d'archives lointaines ou d'autres films, qui introduisent une plus grande altérité par rapport au récit. Je me concentrerai ici sur ce dernier aspect, autour de trois séquences qui illustrent un même procédé formel : la citation, ou l'insertion dans la fiction d'images hétérogènes venues d'autres films de fiction ou d'images d'archives. À travers ce procédé, Bellocchio, tout en s'engageant dans la voie de l'onirisme, réussit à ouvrir son film sur un inconscient plus collectif, qui permet de donner au phénomène un début d'interprétation historique. Ces images lient les Brigades rouges, à travers les images mentales des personnages, à une série de *pères* symboliques – il s'agit pour le cinéaste de donner des racines historiques au phénomène de la lutte armée et donc les bases d'une interprétation historique et politique qui, même partielle ou très subjective, avait été totalement absente jusqu'à maintenant. Si la citation est souvent mise en avant comme procédé autoréférentiel, propre à un cinéma plutôt formaliste, l'utilisation qu'en fait Marco Bellocchio ici est tout à fait singulière, puisqu'il l'utilise comme un moyen de donner un sens politique à sa démarche, en faisant communiquer à travers ces images le passé historique des années de plomb avec des passés plus lointains, mais aussi avec notre présent le plus actuel, puisque le discours d'un film historique est toujours nécessairement articulé autour d'une temporalité double, parlant aussi bien du passé qu'il tente de représenter que du présent où il a été créé. Or, c'est dans le film à travers ces images, et plus particulièrement avec l'onirisme présent dans tout le film (et dans lequel il faut inclure la libération d'Aldo Moro) que Bellocchio parvient à nous donner sa vision personnelle, et bien présente, des faits d'alors.

5. Plus qu'une recherche de véracité historique, c'est en effet une double subjectivité qui a joué dans l'élaboration du scénario : en effet, la trame et le personnage principal de Chiara sont inspirés du témoignage d'Anna Laura Braghetti, la brigadiste ayant participé au séquestre, dans son livre *Il Prigioniero* (Milano, Feltrinelli, 2003, 203 p.; *Le Prisonnier, 55 jours avec Aldo Moro*, Paris, Denoël, 1999, 201 p., pour la traduction française), revus par l'imagination et les souvenirs personnels de Bellocchio lui-même.

Marie Fabre, « Approfondir l'histoire par infidélité », *S. & R.*, n° 29, mai 2010, pp. 127-136.

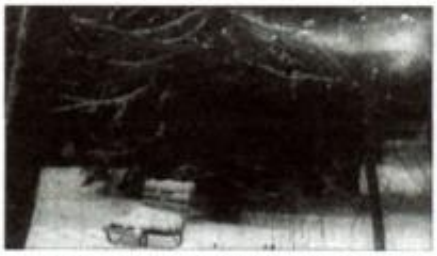
Ce procédé formel intervient toujours à des moments de rêverie ou de demi-sommeil de Chiara ; il met en scène une forme de pensée en image. Contrairement aux rêves de Chiara, où celle-ci voit Moro marcher libre dans l'appartement, ou le libère, ici ce n'est plus seulement l'inconscient personnel de la protagoniste qui est mis en scène, mais un inconscient collectif, à travers l'utilisation d'images d'archives et d'images cinématographiques, utilisation qui vise à recréer une image de la mémoire à travers le procédé de la citation.

La mort de Lénine

Les premières images empruntées interviennent dans le film pendant la première nuit de Chiara dans l'appartement transformé en prison : elle dort, et un fondu enchaîné fait apparaître quelques plans d'un film de Dziga Vertov, *Trois chants sur Lénine*, hommage du réalisateur soviétique à Lénine après sa mort.

Ces images entrelacent en des fondus enchaînés successifs le banc de Lénine vide et recouvert par la neige, et le soleil caché sous des nuages menaçants. La musique, funèbre, souligne le sentiment de nostalgie et de mort que nous communiquent les images [ill. 1 et 2]. Ces images sont difficiles à déchiffrer, mais elles ont pour leur contenu symbolique et émotif, pour leur étrangeté au sein du récit, un poids particulier. La référence sera répétée dans le film pendant la seconde nuit, cette fois avec les images du train enneigé qui emporte le corps de Lénine et avec les visages tristes de trois jeunes filles dont nous aurons à reparler.

Avec cette citation, Bellocchio nous fait parvenir deux choses qui insèrent les Brigades rouges, à travers Chiara, dans l'Histoire. Lui donner ce rêve signifie la mettre en relation avec la tradition communiste la plus ancienne, et accepter de fait, avec Rossana Rossanda, que les Brigades rouges fassent partie de « l'album de famille » du communisme, qu'elles aient nourri les mêmes espoirs, alimentés par les mêmes représentations. L'exigence est donc de s'interroger sur la lutte armée d'un point de vue interne



Ill. 1 et 2 – *Trois chants sur Lénine*, réal. Dziga Vertov, 1934.

Marie Fabre, « Approfondir l'histoire par infidélité », *S. & R.*, n° 29, mai 2010, pp. 127-136.

à l'histoire du communisme. La seconde signification à donner au rêve est évidemment celle d'une mort déjà consommée de l'espérance révolutionnaire, d'un échec prédéterminé, qui anticipe les doutes de Chiara. Derrière les images il y a donc une vision très présente du réalisateur, le constat de la disparition du rêve communiste. Dans cette perspective, le phénomène de la lutte armée semble à Bellocchio une sorte de chant du cygne de la foi révolutionnaire, un élan velléitaire et désespéré vers un avenir déjà mort. Cette vision, il l'avait déjà illustrée en 1996 dans un documentaire sur la lutte armée appelé *Sogni infranti, ragionamenti e deliri*, documentaire né d'une réflexion qui portait à la fois sur l'écroulement du communisme, sur son propre parcours de militant et sur la place de la lutte armée dans l'histoire du communisme. Ce qui était intéressant, c'est qu'au lieu de se hâter de s'exclure du sujet, comme le font la plupart des intellectuels de gauche aujourd'hui, Bellocchio avait plutôt tenté de s'y inclure, en invitant celui qui avait été le leader de son groupe maoïste à parler lui aussi sur les questions de l'enfermement idéologique, de la violence, ou de la fin du communisme. Cette manière de prendre le problème, même si elle fait la part belle à la subjectivité de l'auteur et à une vision rétrospective des faits, a le mérite de relier le terrorisme à une histoire collective plus large. Il y avait donc déjà comme point de départ du documentaire des interrogations très personnelles de Bellocchio non seulement sur le terrorisme en général, mais aussi sur son propre parcours. *Buongiorno, notte* arrive sans doute en 2003 comme la continuation, sous forme fictionnelle, des réflexions que le cinéaste avait amorcées dans son documentaire, et qui partaient de l'impression bien présente d'un échec total du communisme[6].

6. Bellocchio dit dans une interview à *Repubblica*, lors de la sortie de son documentaire : « *Il crollo del comunismo ha riportato in luce in me la necessità di interrogarmi e di interrogare il passato* » (« l'écroulement du communisme m'a rendu à la nécessité de m'interroger et d'interroger le passé »). On peut parler de film générationnel, parce qu'il est plein d'une prise de conscience qui ne regarde pas seulement les Brigades rouges, mais aussi l'idéologie communiste et sa mise en pratique dans l'histoire. Dans le documentaire, le discours de Bellocchio est clair sur ce point : « *Queste rivoluzioni che in qualche modo si rappresentavano soprattutto nella distruzione del vecchio poi non hanno avuto tanti risultati. Ci vuole un momento di reinvenzione di cui parlano sempre le rivoluzioni che però il comunismo non è riuscito a realizzare, questo purtroppo è un dato di fatto. Lo stato che ha concepito, che ha cercato di realizzare, al di là dell'abbattimento dello stato borghese, è stato catastrofico. Allora a questo punto bisogna pensarla in modo diverso.* ». « Ces révolutions qui se présentaient avant tout comme destruction de l'ancien n'ont pas eu les résultats espérés. Il faut un moment de réinvention don parlent toujours les révolutions, mais que le communisme n'est pas arrivé à réaliser, et cela, malheureusement, est un état de fait. L'état qu'il a conçu, qu'il a cherché à réaliser, au-delà de la destruction de l'état bourgeois, a été catastrophique. Alors nous sommes dans l'obligation de développer une pensée différente. » Où l'on voit que le problème politique reste pour Bellocchio avant tout une question d'imagination.

Marie Fabre, « Approfondir l'histoire par infidélité », *S. & R.*, n° 29, mai 2010, pp. 127-136.

Le second rêve qui lie Chiara à L'Histoire a une composition beaucoup plus complexe que celle de notre premier exemple. La scène suit celle de la condamnation à mort de Moro par ses juges. Chiara pleure sur son lit, et Mariano lui remet la lettre que Moro a écrite à sa femme après la condamnation.

La séquence consiste en un montage parallèle des visages de Moro et des quatre brigadistes derrière le judas de la cellule d'un côté, et de l'autre, des images de *Paisà* de Rossellini, celles du moment de l'exécution des résistants du Pô, et des images d'archive d'exécution de résistants [ill. 3 et 4]. Pendant ce temps, dans un fondu sonore, la voix de Herlitzka devient celle d'un martyr de la résistance. Succède à ces images saccadées une reprise du film de Vertov, celle de trois jeunes filles – elles étaient initialement les jeunes filles penchées sur le tombeau de Lénine. En contre-plongée, elles ressemblent à des personnages de l'au-delà qui regardent Chiara avec un mélange de pitié et de tristesse. Les images de Vertov sont donc à nouveau utilisées pour leur effet lyrique, elles servent à insister sur le caractère tragique des événements, comme si le passé savait déjà tout des échecs du futur et que la révolution était déjà morte, bien longtemps auparavant.

Ce rêve lie problématiquement les Brigades rouges avec un autre aspect de l'histoire du communisme italien : la résistance. Cet aspect semblait beaucoup intéresser Bellocchio, puisqu'on en a de multiples traces dans le scénario, ensuite effacées au tournage ou au montage. Le fantôme de la Résistance apparaît comme un père de plus, puisqu'on comprend précédemment que le père de Chiara était résistant. Cette « paternité » a aussi un sens plus général du point de vue de l'histoire de la lutte armée – en effet, la reprise d'un certain héritage de la résistance « trahie » faisait partie du discours des Brigades rouges et de beaucoup d'autres groupes. Les références à la Résistance sont récurrentes dans le film, par exemple à travers le livre des *Lettres des condamnés à mort de la résistance*, que l'on voit à la bibliothèque, et dont Anna Laura Braghetti dit que son père les lui lisait quand elle était petite. Il est important d'ajouter que ce livre, dont la lettre qu'on entend est tirée, a eu une diffusion très large en Italie, et qu'il fait partie du bagage de toute une génération de militants d'extrême gauche. On trouve aussi toute cette scène du repas de Pâques, célébration de la mort du père de Chiara, où, dans la séquence la plus lumineuse de tout le film, un groupe de vieux partisans entonne *Fischia il vento*, suivi par toute la famille et les passants – ce chant à l'unisson est là pour représenter la résistance comme ciment du lien social, lieu de mémoire encore vivant et positif.

Avec le rêve de Chiara, Bellocchio renverse la perspective en établissant une équivalence entre les Brigades rouges et les fascistes, comme l'avait fait

Ill. 3 – *Paisà* , réal. Roberto Rossellini, 1946.

Ill. 4 – Archives. Exécution de résistants.

Von Trotta dans *Années de plomb*[7]. Il montre que Chiara a comme arrière-fond culturel, historique et même familial, des images archétypiques de la lutte partisane et de la barbarie fasciste, référence à laquelle son engagement dans la lutte armée n'est sûrement pas étranger, mais il montre aussi, à travers le dilemme intime de son personnage, que les brigadistes, au moment où le procès arrive à sa fin, vont se placer de l'autre côté de l'histoire en s'enfermant dans une idéologie mortifère. Pour Bellocchio, Chiara s'est coupée de cet héritage : au moment du repas de Pâques, elle se tiendra à l'écart, visiblement mal à l'aise.

Il y a donc bien chez Bellocchio une problématisation historique, un glissement de l'individuel au collectif qui se joue sur le terrain du passage de la diégèse aux images extradiégétiques de cinéma ou d'archive. Ces images sont un signal de l'entrée dans un discours qui, s'il est pleinement cinématographique, n'en est pas moins politique. Ce choix de montage est un choix fort, anti-naturaliste, qui exploite la puissance de l'image cinématographique comme drame qui se rejoue devant nos yeux. Dans la mémoire de Chiara, qui est aussi la mémoire de toute une génération, images de fiction et images d'archive se confondent, pères du cinéma et pères du communisme sont liés dans une série de représentation emblématiques, présentes dès l'enfance – les images de fiction jouent dans la mémoire le même rôle que les images d'archive, et se succèdent dans un montage parallèle, formant une unique matrice indifférenciée – rappelons par exemple le rôle fondateur pour l'identité italienne d'un film comme *Paisà* de Rossellini.

Les héritiers du stalinisme

Une troisième séquence qui utilise aussi le procédé de la citation nous permet de donner un indice ultérieur sur l'interprétation politique de Bellocchio quant à la lutte armée. Significativement, cette fois il ne s'agit pas

7. *Die Bleierne Zeit*/*Les Années de plomb*, réal. Margarethe Von Trotta, 1981.

d'une pensée subjective de Chiara, dont la fonction en tant que protagoniste est d'incarner le refus intime, mais refoulé de l'exécution de Moro, mais une séquence qui met en scène le groupe dans son « délire logico-symbolique », comme l'appelle Bellocchio. Elle fait partie des nombreuses scènes où les brigadistes regardent la télévision, pour se distraire ou pour suivre les échos de l'enlèvement. Devant la télévision, tous les quatre psalmodient en chœur, avec une intensité croissante, l'un des slogans les Brigades rouges : « *la classe operaia deve dirigere tutto*[8] » [ill. 5].

Les images qui suivent cette séquence sont des images de propagande stalinienne, sur l'air triomphant de l'*Aida* [ill. 6]. La parole (le slogan répété) déclenche une forme de délire euphorique qui se substitue à la réalité, ici représentée par le journal télévisé. Devant des images qu'ils ne veulent pas accepter, les membres du groupe en convoquent d'autres. Cette séquence nous permet de saisir l'une des thématiques centrales du film, celle de l'enfermement, de l'aveuglement idéologique, qui se transforme en folie ou en délire au moment où le rapport au monde fait l'objet d'une médiation complète, à travers un système de symboles et d'expressions qui se substitue à la complexité du réel. Enrico Fenzi évoquait dans le documentaire de Bellocchio la rhétorique idéologique comme « *esaltazione lessicale, linguistica che dopo agiva sulle cose… meccanismo perverso e pericoloso*[9] ».

Ill. 5 – *Buongiorno, notte*, réal. Marco Bellocchio, 2003.

Ill. 6 – Archives. Propagande stalinienne.

8. « La classe ouvrière doit tout diriger ». Si l'on peut se permettre ici un parallèle, il est intéressant de noter que ce mécanisme d'abstraction et de perversion du langage par l'idéologie et ses formules sera au centre de la partie la plus traumatique du film *United red army* (*supra*, note 4), où l'on voit un groupe de jeunes révolutionnaires s'autodétruire sauvagement, demandant à ses membres une « autocritique » permanente dont personne n'arrive à comprendre le sens, mais qui se met à fonctionner comme une formule incantatoire, prétexte à une sanglante épuration.

9. « Exaltation lexicale, linguistique, qui ensuite agissait sur les choses… mécanisme pervers et dangereux ». Enrico Fenzi, invité à témoigner dans le documentaire de Bellocchio, a été un des membres actifs des Brigades rouges pendant l'affaire Moro. On lui doit notamment un livre de témoignage : *Armes et bagages, Journal des Brigades rouges*, Paris, Belles lettres, 2008 (trad. fr), 326 p.

Ce que le réalisateur affirme aussi dans cet extrait, c'est l'appartenance des Brigades rouges à un communisme à la fois primitif, fidéiste et autoritaire. Du reste, même si elle est partielle, cette interprétation a du sens du point de vue historique, quand on regarde les origines de certains des membres fondateurs du groupe, nés au sein même du PC émilien en contact avec de vieux résistants déçus et fidèles à la vieille orthodoxie stalinienne (je pense ici particulièrement à Franceschini) – Bellocchio les place donc sur un certain bord du communisme. Pour lui elles sont issues non de l'explosion de 1968, mais des vieux ferments d'un communisme arriéré – ce qui ne l'empêche pas de montrer que les étudiants n'y étaient pas toujours hostiles, comme dans la scène du repas de Pâques où le frère de Chiara les défend en disant que les groupes armés, au moins, font réellement quelque chose. Toujours est-il que les brigadistes sont représentés dans un mécanisme de répression des désirs et des pulsions, voire de restauration d'un ordre para familial et para religieux rigides. Leur vie quotidienne est médiocre à tous les niveaux, c'est une vie à laquelle manque un élément indispensable aux révolutions : l'imagination et le désir de libération. Le porte-parole de cette dissociation totale entre action violente et pratique de vie révolutionnaire est dans le film Enzo, qui affirme tout net que les Brigades rouges étaient « folles et stupides », avis que Bellocchio reprend à son compte dans une interview.

Le film de Bellocchio, bien qu'il ne permette pas de comprendre de nombreux aspects de l'affaire Moro, est un film clairement rétrospectif, je dirais générationnel dans sa manière de poser les événements dans une perspective historique qui va au-delà des temps représentés dans le film. On peut parler de film générationnel, parce qu'il est plein d'une prise de conscience qui ne regarde pas seulement les Brigades rouges, mais aussi l'idéologie communiste et sa mise en pratique dans l'histoire. Ce n'est pas un hasard si l'image de Moro qui marche libre à la fin du film est celle qui a marqué le plus les critiques et une partie des spectateurs. Bertolucci a dit en sortant du film qu'il a une fin « *straordinaria perché questo sogno di far camminare Moro per le vie di Roma è molto liberatorio per una generazione come la mia che in qualche modo si è sentita coinvolta della colpa della sua uccisione*[10] ». Dans ce sens-là, on peut le voir comme la conclusion d'un vieux cinéaste sur ses propres années de lutte – et, à en croire la réaction de Bertolucci,

10. *Loc. cit. in* Maurizio Fantoni Minella, *Non riconciliati, Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Torino, Utet, 2004, p. 228, trad : « […] extraordinaire parce que ce rêve de faire marcher Moro dans les rues de Rome est très libérateur pour une génération comme la mienne qui s'est sentie en quelque sorte impliquée dans la faute de sa mort. »

comme le jugement d'une génération qui a fini elle aussi par devenir légaliste, et a besoin de se libérer du poids d'une certaine culpabilité. Mais ce qui est intéressant, c'est que c'est exactement ce caractère générationnel, le fait que Bellocchio réfléchisse à son passé en même temps qu'il représente les Brigades rouges, qui évite au film un écueil auquel se sont heurtés plusieurs cinéastes : celui de représenter la violence politique comme le résultat d'une simple pathologie individuelle, comme un phénomène inexplicable, détaché de toute contingence historique, et du même coup de l'histoire de l'extrême gauche.

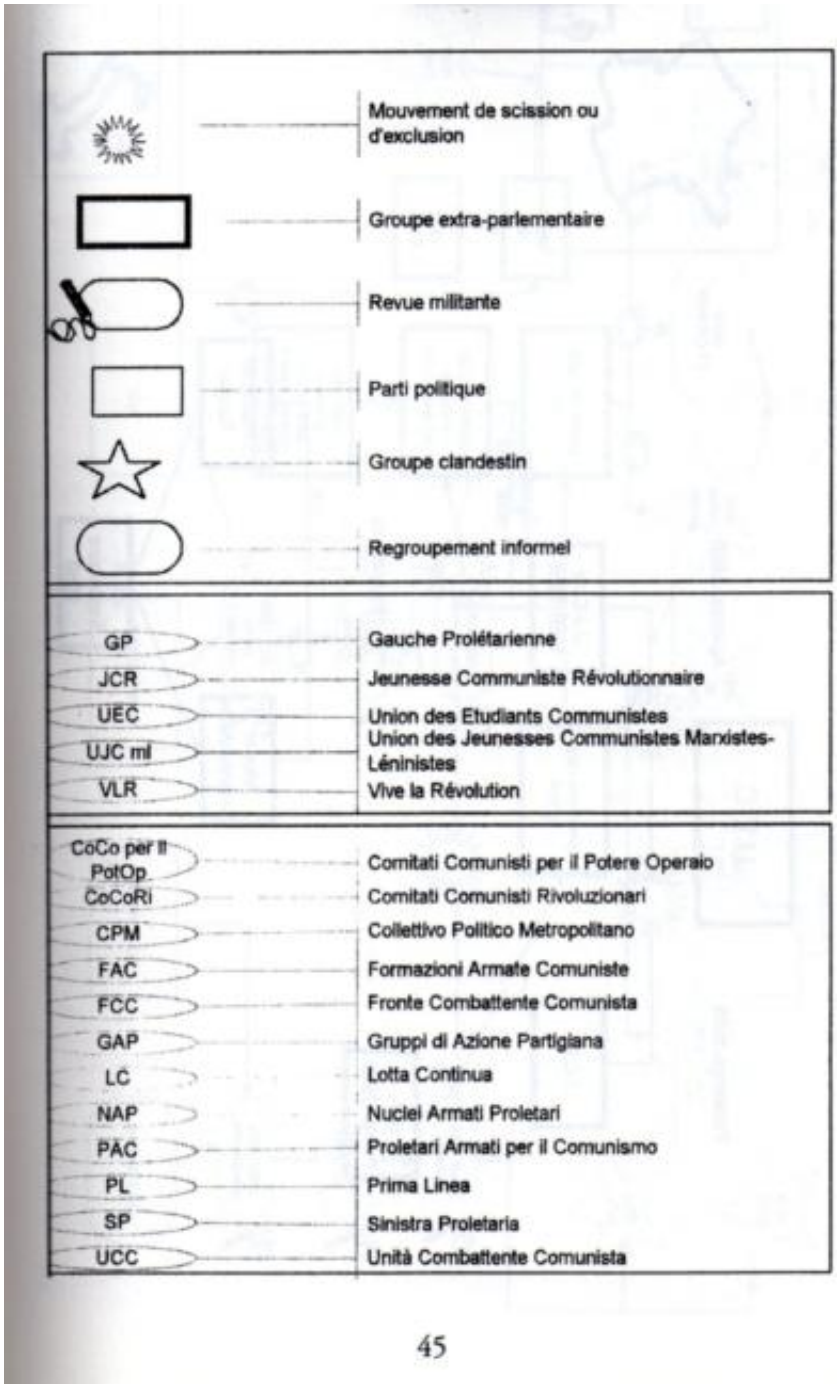
D'autre part, ce choix de ne pas montrer, comme le font tous les films sur l'affaire, les images d'archive du cadavre d'Aldo Moro, mais de créer un Aldo Moro libre n'est pas seulement, comme on l'a dit, une libération personnelle et générationnelle, mais aussi une volonté de subvertir un mythe politique existant (Moro est par excellence le mort, la victime de l'histoire italienne, comme s'il n'avait pas pu en être autrement), et de ne pas se servir du cinéma comme d'une scène où se joue et se rejoue sans fin le drame de l'histoire. Le « refus de l'histoire » qui est à la base du film est alors la condition préalable à une utilisation libre du médium cinématographique, à une démarche qui vise à « approfondir l'histoire par infidélité », avec un point de vue clairement rétrospectif, qui dit son nom. Dès lors qu'une série de dispositifs de mise à distance sont en place (mise en abîme du scénario, hétérogénéité des images, infidélité patente), il n'est plus demandé au spectateur de croire à la version des faits qui lui est proposée, mais de réfléchir lui-même à quelques aspects de l'histoire. *Buongiorno, notte* est un film intéressant en cela qu'il nous permet de nous interroger sur les possibilités du film historique et du film politique aujourd'hui : ici l'histoire ne se trouve pas dans une reproduction pseudo-mimétique d'un moment du passé ; tout comme le politique ne se trouve pas dans un discours rhétorique et démonstratif, extérieur à l'image. Dans cette optique, l'utilisation de la citation est particulièrement originale, en cela que Bellocchio ne s'en sert pas de manière illustrative : elle est ici pour donner des pistes d'interprétation, et ses images sont autant de suggestions, d'ouvertures sur l'histoire aussi bien que sur le présent. Enfin Bellocchio semble avoir trouvé là une solution expressive qui lui est propre, et à l'intérieur de laquelle il continue à chercher sa forme, puisque *Vincere*, sorti dans les salles en novembre 2009, reprend ce procédé, en l'approfondissant et en le décuplant. ■

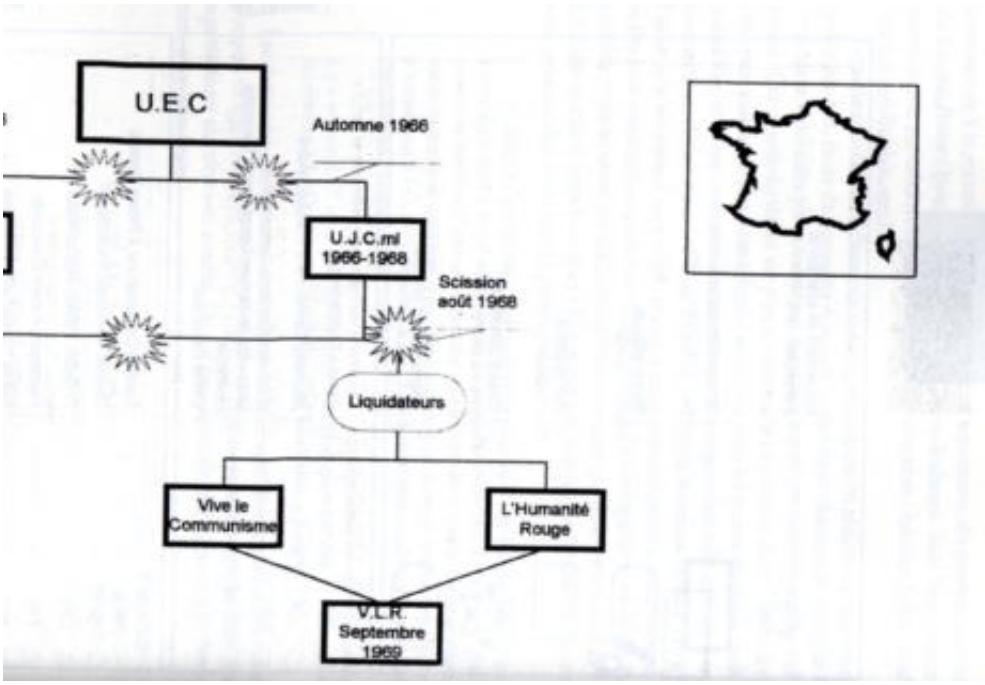
Marie Fabre, « Approfondir l'histoire par infidélité », *S. & R.*, n° 29, mai 2010, pp. 127-136.

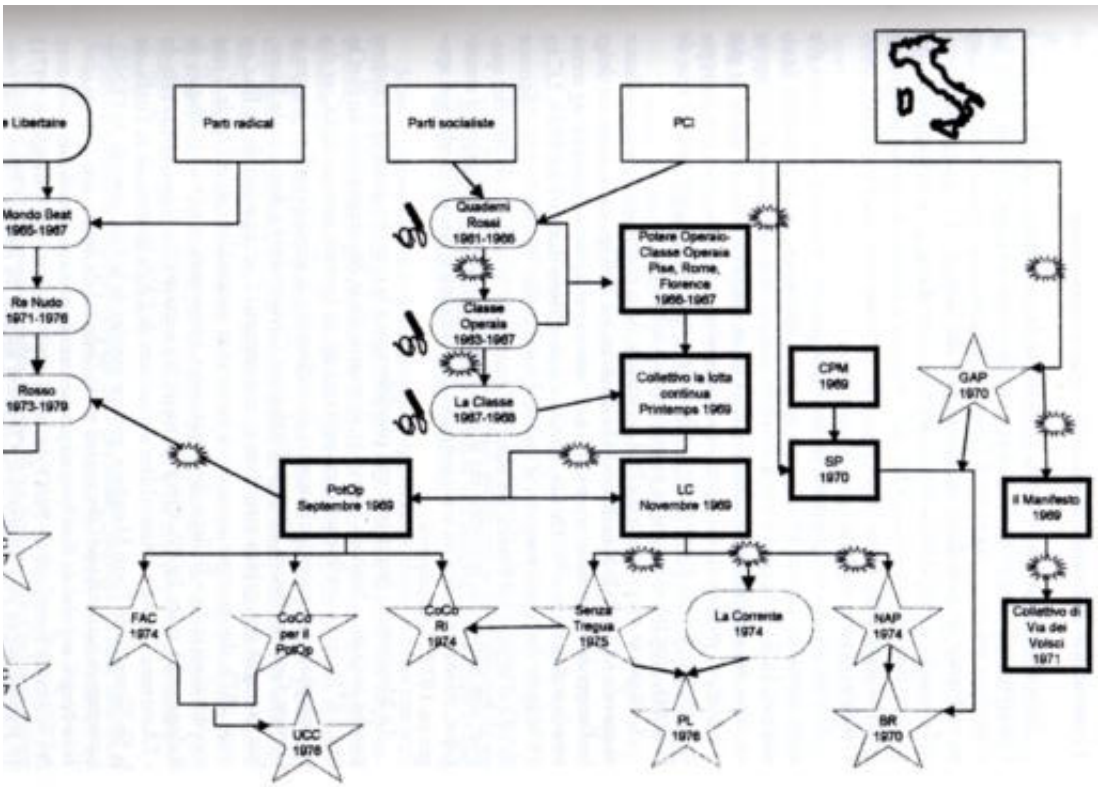
B : Documents historiques :

1. Extrait du livre d'Isabelle Sommier : la violence politique et son deuil

P 45 à 47 : Tableau des organisations d'extrême gauche françaises et italiennes




U.E.C
Automne 1966
U.J.C.ml
1966-1968
Scission
août 1968
Liquidateurs
Vive le Communisme
L'Humanité Rouge
V.L.R.
Septembre
1969



La différence se passe de commentaires…

2. Série de photographies **:**

La mort (25/02/72) et les funérailles (04 /03/72) de « Pierrot » Overney à Paris

La « vraie » Chiara : Anna Maria Braghetti, lors de son procès (1980).

Une « une » de *la Cause du peuple* et deux vendeurs de ce même journal légèrement connus… (Paris , juin 1970)

3. Représenter Aldo Moro :

L'icône : Aldo Moro, photo prise par les BR au début de sa séquestration (1978) et sa représentation par Marco Bellochio.

Gian Maria Volonte, l'Aldo Moro de Giuseppe Ferrara dans « l'affaire Moro » (1986)

…et Paolo Graziosi , l'Aldo Moro de Paolo Sorrentino dans « il Divo ». (2008)

C : Bibliographie :

Ouvrages de base :

Hervé Hamon, Patrick Rotman : *Génération* tomes I et II, Seuil, Paris, 1987/88.

Christophe Bourseiller : *Les Maoïstes, la folle histoire des gardes rouges français,* Points histoire, Plon, Paris 2008

Isabelle Sommier : *La violence politique et son deuil, l'après 68 en France et en Italie*

PUR, Rennes, 2008

Mario Moretti : *Les BR, une histoire italienne*, édition Amsterdam, Paris, 2010

Sous la direction de Marc Lazaret Marie Anne Matard- Bolacci : *L'Italie des années de plomb*, Autrement collection mémoires, Paris 2010

Récits :

Robert Linhart : *L'établi,* Editions de Minuit, Paris 1981

Virginie Linhart : *Le jour où mon père s'est tu*, Seuil, Paris ,2008

Olivier Rolin : *Tigre en papier*, Points romans, Plon, Paris 2002

Enrico Fenzi : *Armes et bagages, journal des BR*, Les belles lettres, Paris, 2008

Renato Curcio : *A visage découvert*, lieu commun, Paris, 1993

On visionnera également le magnifique documentaire de

Mosco Lévi Boucault : *Ils étaient les Brigades Rouges*, 1ere diffusion ARTE le 28/09/2011. (Deux parties de 6à et 66 minutes)

DVD ARTE vidéo 2011